HACIA LA CUENTÍSTICA CUBANA CONTEMPORÁNEA (1959-1995): POLÍTICA CULTURAL Y UTOPÍA REVOLUCIONARIA

By

BARBARA DOMCEKOVA

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1999

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my sincere appreciation to Dr. Reynaldo Jiménez, chairman of my supervisory committee, for his guidance and generous assistance with the preparation of this dissertation. His help, kindness and constant support at every stage of this process were crucial to the completion of my project.

I would also like to extend my thanks to the members of my supervisory committee, Dr. Andrés Avellaneda, Dr. Diane Marting, Dr. Charles Perrone and Dr. Terry McCoy for their expert insight and assistance.

I am grateful as well to Mr. Richard Phillips and the staff of the Latin American Collection at the University of Florida, who were instrumental in helping me to locate materials published in Cuba.

I sincerely appreciate the moral support and encouragement provided by my friends across the globe and particularly those in Gainesville who accompanied me along the way.

Finally, my heartfelt thanks go out to my friend Alfonsina, who taught me to appreciate life, every single moment of it.

TABLE OF CONTENTS

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

HACIA LA CUENTÍSTICA CUBANA CONTEMPORÁNEA (1959-1995): POLÍTICA CULTURAL Y UTOPÍA REVOLUCIONARIA

By

Barbara Domcekova

December, 1999

Chairperson: Reynaldo Jiménez
Major Department: Romance Languages and Literatures

This dissertation examines the literary representation of the edification and subsequent questioning and abandonment of revolutionary consciousness in the contemporary Cuban short story. The revolutionary subject as a utopian construct, concretized in 1965 by Ernesto "Ché" Guevara as "the New Man," became central to the development of socialist ideology in Cuban citizenry after the triumph of the Revolution in 1959.

The first chapter studies the development of the Cuban cultural policy and the construction of the literary representation of the revolutionary subject in Cuban narrative after 1959, while the second turns its attention to the relationship among the author, the text and the reader. The reception theory elaborated by Wolfgang Iser has been used to study the role of the Cuban short story in the

process of construction of the "New Man" until approximately 1986.

In the third chapter this utopian construct is viewed in the light of postmodernism. The theoretical approaches of Jean-François Lyotard, Norbert Lechner and Linda Hutcheon have been applied when addressing the crisis in the revolutionary consciousness of the youngest generation of artists.

For the analysis of the short stories in the fourth chapter Brian McHale's Postmodernist Fiction has proven fundamental to show that the writers of the most recent generation in Cuba hold a different world view than their predecessors and, in their works, place emphasis on ontological rather than epistemological questions.

The importance of this study lies in the investigation of the dialogic relationship between official revolutionary discourse and the literary representation. The main contribution consists in bringing attention to a generation of young Cuban short story writers whose literary production had not been studied until now. This study attempts to show that there is a relationship of continuity as well as rupture between their work and the work of previous generations, both in their world view and their understanding of their role as artistic creators.

INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio es examinar como está representado en el discurso literario, particularmente en la cuentística producida en Cuba a partir del año 1959, el proceso de construcción y, más tarde, cuestionamiento y abandono de un tipo de la conciencia revolucionaria que se pretendió forjar hacia el comienzo de la Revolución del 1959 y en los años posteriores.

La hipótesis que se propone es que en el cuento, por su capacidad de síntesis intrínseca así como su relativa rapidez de producción y distribución, se puede percibir con mayor claridad el cambio gradual de la visión del mundo que presentan los autores. El discurso ficcional, que ya a partir del pensamiento post-estructuralista, no existe, en sentido estricto, en oposición al discurso histórico, le sirve al crítico como adecuado vehículo para la interpretación de la realidad. En la obra de la cuentística de la promoción de autores más reciente en particular se puede observar el abandono de la creencia en el discurso utópico de la Revolución. Este desencanto consistente con el pensamiento que los críticos han dado en llamar posmoderno, se debe en

parte a la caída del régimen socialista en Europa de Este y su consecuencias para Cuba.

Esta introducción establece como se forja en el discurso oficial el "sujeto revolucionario", la construcción utópica del "hombre nuevo" que se concretiza en el ensayo de Ernesto "Ché" Guevara. En vez de proponer una teoría del sujeto, el objetivo de este segmento del trabajo es investigar el tipo de conducta revolucionaria de tal sujeto, formulado desde el comienzo de la Revolución a través de textos tanto oficiales ("históricos") como los de ficción en una temprana época.

Para el propósito de aclarar la terminología hago referencia al estudio de Paul Smith Discerning the Subject (1988). El término "sujeto" puede tener varios significados en diferentes contextos. Paul Smith propone tres modos de entender lo que significa este término. En primer lugar se puede emplear la expresión "sujeto" al referirse al individuo, o una persona. En segundo lugar, en el discurso psicoanalítico, el "sujeto" adquiere un significado más especializado y se refiere a la ilusión de plenitud inconscientemente estructurada ("the self"). En tercer lugar, se puede entender el "sujeto" como el objeto de fuerzas y determinaciones sociales e históricas (xxvii). En resumen, dice Smith, "the 'subject' is the bearer of consciousness that will interact with whatever the world is taken to consist in" (xxvii).

Para el propósito de este trabajo conviene seguir la línea del pensamiento de Marx sobre el "individuo" y el "sujeto". Aquí nos atenemos a la perspectiva de Smith según la cual

> Marx considers the subject/individual only as unrealized form of exactly that lure which has been offered by traditional notions, including the Hegelian one: Marxism looks forward to bringing about an "individual", exactly, whose unalienated activity "will coincide with material life, which corresponds to development of individuals into complete individuals. (Smith 7)

En otras palabras, sigue Smith, Marx hace una distinción entre los hombres "reales" ("real men") y los "individuos" ("individuals"): "real men are destined to change according to changes in historical conditions, but such changes will eventually produce and "individual", exactly, something that is an utopian construct not far removed from what has become familiar in certain discourses as the "whole" or "fulfilled" person" (9). Se trata entonces de una construcción utópica del individuo 'completo'; este concepto, sin embargo, no se teoriza, con la excepción de lo que Smith llama "nebulous vocabulary of fullness, completness and emancipation"; sólo se sugiere que este "sujeto revolucionario va a tener acceso a una manera de existencia que va a ser materialmente mejorada"(9).

En Cuba, después del triunfo de la Revolución se ha intentado forjar este sujeto revolucionario que tiene todas las características necesarias para su plena incorporación a la Revolución. Este proceso, sin embargo, no puede

considerarse simplemente como el proyecto del gobierno, sino, como se verá a continuación, hay que examinarlo a luz de las circunstancias históricas en las que se encontraba la sociedad cubana antes del año 1959. Los primeros años después del triunfo de la Revolución eran cruciales para fijar las bases del concepto del sujeto revolucionario y edificar la conciencia revolucionaria. Aquí se examina precisamente este período de tiempo.

En varios de los estudios que se han presentado hasta la fecha los investigadores coinciden en decir que la nueva conciencia revolucionaria, que surge paralelamente con los profundos cambios en el sistema político y económico en Cuba, no fue simplemente un reflejo de la nueva estructura socio-económica, sino que se desarrolló por medio del esfuerzo explícito y consciente de los líderes revolucionarios (Medin 11, Reed 6).

Después de la derrota del régimen dictatorial de Fulgencio Batista, en el discurso pronunciado el 15 de enero de 1959, en el Club Rotario de La Habana, el Comandante Fidel Castro proclama: "...Hay una riqueza en Cuba todavía más extraordinaria, y lo digo con absoluta honradez: mi convicción de que lo más rico y lo más extraordinario que tiene Cuba es su pueblo ..." (Ideología 12). Precisamente hacia el pueblo serán dirigidas las actividades del gobierno revolucionario. Los líderes de la Revolución se dan cuenta de

la necesidad de transformar la cultura política y edificar una conciencia revolucionaria en Cuba.

Las transformaciones sociopolíticas y económicas que han seguido al triunfo de la Revolución se hacen con el objetivo de construir una nueva sociedad organizada sobre los principios diametralmente opuestos a los existentes en el período antes de la Revolución. En general se trata de deshacerse del sistema viejo, las creencias, valores, símbolos y todos los tipos del comportamiento que lo sostenían; y, como el progreso, armonía y obediencia se proclaman como los objetivos del nuevo orden, se intenta inculcar nuevos patrones de creencias, valores y comportamiento que contribuyan a estos objetivos (Fagen 4). De modo que el objetivo del gobierno cubano es tratar de cambiar la cultura política del país que S. Verba define como "the system of empirical beliefs, expressive symbols, and values which defines the situation in which political action takes place. It provides the subjective orientation to politics"(513). Continúa Fagen, "political culture so viewed is an aggregate or patterning of individual 'states of mind'" (5). En otras palabras, se requiere una transformación fundamental del carácter sociopolítico del ciudadano cubano. Esta transformación debe ocurrir en el nivel individual para poder funcionar en el nivel colectivo.

La construcción de la nueva conciencia no hubiera ocurrido sin el entusiasmo del pueblo. En un estudio reciente

titulado "Democracia y soberanía: la nueva Cuba a la luz de su pasado", Marifeli Pérez-Stable nota que "Si bien Fidel Castro es un líder singular, sin la materia prima que le proporcionó la sociedad cubana, incluyendo sus reservas nacionalistas, su carisma por sí solo jamás hubiera logrado la radicalización que a finales de 1960 decididamente marcaba la política nacional" (190). La autora se refiere al ámbito histórico y social de la Cuba precastrista y los intentos frustrados de establecer la democracia en la Isla en las décadas anteriores al 1959. Mientras la nueva Constitución adoptada en el año 1940 prometía cambios democráticos en el país, la fe del pueblo fue otra vez defraudada en 1952 cuando el general Batista le puso fin al período constitucional. Pérez-Stable expone los resultados de su investigación histórica que sugieren que en la década de los 40 empieza a formarse en Cuba un fuerte movimiento cívico que ha ayudado a la radicalización de la Revolución cubana. Bajo "movimiento cívico" se entiende la existencia de los sindicatos, organizaciones campesinas y movimientos de mujeres que sirvieron como una base para la futura construcción de la nueva sociedad. La autora se refiere a la militancia de la clase obrera, la movilización de los obreros agrícolas, el nacimiento del concepto del trabajo voluntario y hasta cierto punto la fundación de los Comités de Defensa de la Revolución, cuyas funciones--aunque con fines políticos--recuerdan las de los comités municipales ya existentes

anteriormente. De modo que la radicalización de la Revolución--y por lo tanto el surgimiento de la conciencia revolucionaria--se puede ver como la combinación de factores: por un lado, como el resultado de un proyecto concreto del nuevo gobierno cubano pero, por el otro, como consecuencia de las condiciones en las cuales se encontraba la sociedad cubana antes de la Revolución. Una de las circunstancias que hay que mencionar es la relación de Cuba con los Estados Unidos cuyo interés en este país caribeño ha sido preocupación de muchos en el presente y en el pasado, desde el pensamiento de próceres del movimiento independentista, como José Martí, hasta nuestros días. Al vencer la Revolución, "hubo un grado extraordinario de espontaneidad, de efervescencia popular", señala Pérez-Stable, "de que Cuba, por fin, sería para los cubanos, no sólo en el sentido de las relaciones con los Estados Unidos, sino también respecto a la distribución de la riqueza nacional, de la justicia social" (196). La Revolución entonces representaba para una gran parte del pueblo cubano una nueva esperanza en la democracia que se iba a construir con el apoyo del entusiasmo ya existente.

El gobierno revolucionario utiliza este entusiasmo de las masas como el punto de partida para empezar con la construcción de la conciencia revolucionaria y el proceso de la educación ideológica que se lleva a cabo por medio de la red de las instituciones revolucionarias. Además de las

organizaciones de masas ya existentes como por ejemplo la Federación de los Estudiantes Universitarios (FEU), y la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC) que empezó a funcionar bajo el partido Socialista Popular (PSP), después del triunfo de la Revolución han sido establecidas otras organizaciones que han ofrecido a sus miembros la participación activa en el proceso revolucionario. Algunos ejemplos de estas organizaciones que se fundaron en los primeros años de la Revolución son la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), 1960, los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), 1960, cuya función ha sido combatir la subversión interna y el sabotaje, y, en los años siguientes organizaciones de masas como la Asociación de Agricultores Pequeños (ANAP), 1961 y la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC, originalmente Unión de Jóvenes Rebeldes), 1962. La proliferación de este tipo de organizaciones causó la necesidad de coordinarlas. Las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI, 1961) ha asumido este rol y en 1965 fue el núcleo para la formación del nuevo Partido Comunista Cubano (PCC). El PCC no juega papel de mucha importancia hasta el año 1975, cuando después de su primer congreso establece su supremacía. Todas estas organizaciones de masas han servido para promulgar el mensaje revolucionario a los ciudadanos, formar su conciencia revolucionaria, pero al mismo tiempo facilitar su participación en las actividades revolucionarias y en la lucha por el futuro del país.

En el año 1961 Castro declara al marxismo-leninismo como la base ideológica del gobierno. El año 1961 también es el momento de proclamar la Revolución socialista. Esto ocurre en la atmósfera de la invasión a la Playa Girón consecuente empeoramiento de las relaciones con los Estados Unidos. Un discurso de Fidel Castro, pronunciado el día 16 de abril de 1961, pone de manifiesto el contraste entre el imperialismo norteamericano y el sistema social que se iba a establecer en Cuba. Al hablar de los Estados Unidos como el agresor, Castro exalta la necesidad de defender la Revolución socialista:

> Porque lo que no pueden perdonarnos los imperialistas es que estemos aquí, lo que no pueden perdonarnos los imperialistas es la dignidad, la entereza, el valor, la firmeza ideológica, el espíritu, de sacrificio y el espíritu revolucionario del pueblo de Cuba.
>
> Eso es lo que no pueden perdonarnos: que estemos aquí, en sus narices, ¡y que hayamos hecho una revolución socialista en las mismas narices de los Estados Unidos!
>
> Esa revolución socialista la defendemos con esos fusiles. Esa revolución socialista la defendemos con el valor con que ayer nuestros artilleros antiaéreos acribillaron a balazos a los aviones agresores. Y esa revolución, esa revolución no la defendemos con mercenarios. La defendemos con los hombres y las mujeres del pueblo. (La Revolución cubana 328, subrayado mío)

Como se puede observar en el párrafo citado, en este momento de crisis provocada por la invasión a Playa Girón se apela al patriotismo y la conciencia revolucionaria. Se destacan las características heróicas que constituyen el sujeto revolucionario cubano: la dignidad, la entereza, el valor, la firmeza ideológica y el espíritu revolucionario.

La construcción de este sujeto revolucionario fue también parte de la Campaña de Alfabetización en el año 1961, el Año de la Educación. La Campaña de Alfabetización llevada a cabo por los grupos de brigadistas, como la Brigada de Conrado Benítez, tuvo como objetivo no solamente alfabetizar, sino también exponer a los campesinos a las ideas de la Revolución. Los materiales para la Campaña de Alfabetización fueron preparados por el Ministerio de Educación con el objetivo de no solamente enseñar a leer y escribir, sino al mismo tiempo educar a los ciudadanos en cuanto a las cuestiones sociales, económicas y políticas. Al concluir la Campaña de Alfabetización, los esfuerzos educacionales continuaron a través del "seguimiento", "la superación obrera" y "el mínimo técnico" el objetivo de los cuales fue darle la oportunidad a los trabajadores de continuar su educación en el nivel más avanzado. Para este propósito se prepararon tales textos como, por ejemplo, el Manual de capacitación cívica, publicado en 1960 por el Departamento de Instrucción de MINFAR (Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias), que tiene las siguientes lecciones: "Revolución", "Reforma agraria", "Industrialización", "Geografía económica", "Historia de Cuba", "Doctrina martiana", "Moral y disciplina" y "Documentos", entre los cuales figuran discursos de Fidel Castro. La revista Verde Olivo también contribuia a la educación de los ciudadanos y

publicaba en los años sesenta lecciones de matemáticas y gramática que divulgaban mensajes políticos.

La educación del pueblo con el objetivo de construir en los ciudadanos la conciencia revolucionaria es uno de los enfoques centrales en este momento de la Revolución. El resultado de este proceso de educación va a ser el "hombre nuevo", el concepto introducido en Cuba por Ernesto "Ché" Guevara que subraya el ciudadano-modelo en el cual se concentrarán todos los atributos necesarios para la construcción del socialismo en Cuba.

De modo que en los años sesenta empieza una campaña de construir este "hombre nuevo" que llegó a ocupar un lugar de tanta importancia de la retórica oficial hasta convertirse en motivo principal ideológico y operacional de la Revolución" (Fagen 13). La idea de crear al "hombre nuevo" no es nueva; según queda documentado, sus raíces se pueden ver tan lejos como en los comienzos de la cristianismo, cuando San Pablo urge que todos se conviertan al cristianismo, y en este siglo ha aparecido en los escritos de Mikhail Kalinin en 1928 en la Unión Soviética y en los ensayos del marxista argentino Aníbal Ponce cuya idea probablemente fue adoptada por "Ché" Guevara (Reed 9).

"El socialismo y el hombre en Cuba" de Guevara, originalmente escrito como una carta publicada en el semanario uruguayo Marcha el 12 de marzo de 1965 se tiene que ver en el contexto del llamado Gran debate de 1962-65, cuando

se trataron resolver los asuntos cruciales económicos. Un lado del debate o, la perspectiva ortodoxa, consistía en la necesidad de correspondencia entre la organización económica, el nivel de tecnología y las capacidades disponibles. La perspectiva radical, cuyo representante era "Ché" Guevara, sin embargo se basaba en usar incentivos morales para los trabajadores y aprovechar el recurso más abundante del país--la voluntad, la energía y la pasión del pueblo (Pérez Stable, La Revolución 168).

En el mencionado ensayo, Guevara sigue los momentos claves de la Revolución hasta la fecha de su publicación, concentrándose en el rol del individuo en este proceso, reconociendo que en la lucha revolucionaria "el hombre era un factor fundamental" (3). Según "Ché", es necesario no solamente desarrollar la base económica como lo han hecho en los países socialistas en la Europa Oriental, sino sobre todo construir la conciencia revolucionaria en todos los ciudadanos: "Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo. De allí que sea tan importante elegir correctamente el instrumento de movilización de las masas. Ese instrumento debe ser de índole moral, fundamentalmente, sin olvidar una correcta utilización del estímulo material, sobre todo de naturaleza social" (11). En otras palabras, "es necesario el desarrollo de una conciencia en la que los valores adquieran categorías nuevas" (11). Este desarrollo habrá de llevarse a cabo a través de la

educación. Guevara divide la sociedad cubana en dos grupos, el de la masa que hay que educar, y el de la vanguardia, el grupo ideológicamente más avanzado, que va a generar la conciencia revolucionaria. Esta educación se hará directamente, a través del aparato educativo del Estado y los aparatos de divulgación del partido, pero también indirectamente, "el individuo recibe continuamente el impacto del nuevo poder social y percibe que no está completamente adecuado a él [...], trata de acomodarse, ...[...] ..., se autoeduca" (8). El resultado de este proceso es, según el "Ché", el nacimiento del hombre nuevo. Este individuo, consciente del proceso revolucionario, difiere de sus predecesores por la riqueza interior, voluntad de sacrificarse y el desinterés por la retribución material por su trabajo.

El discurso oficial ha manejado hábilmente los conceptos asociados con la construcción de la nueva sociedad y del "hombre nuevo" que posee la conciencia revolucionaria. Después de proclamar la Revolución como socialista en abril de 1961, Fidel Castro, en sus discursos pronunciados en varias ocasiones en diferentes momentos de la Revolución, se refiere repetidamente a la formación del nuevo ciudadano cubano y su conciencia revolucionaria: "¡qué falta hace la conciencia revolucionaria en un revolucionario! No puede haber socialismo sin conciencia revolucionaria; sin conciencia revolucionaria no habrá desarrollo de la

producción, no habrá base material, y no habrá socialismo"(Ideología 34). En otra ocasión Castro proclama que "...esa conciencia tiene que irse haciendo en todos y cada uno de nosotros en la batalla grande que tenemos por delante..."(Ideología 33). Roger Reed, en su estudio de la Revolución cubana, se plantea la pregunta de a qué se refiere Castro al hablar de la "conciencia revolucionaria" y encuentra la respuesta en otro discurso del Castro mismo: "What did Castro mean by 'consciousness'? At the very least, he was talking about solidarity with the Revolution. Castro has defined 'consciousness' as 'an attitude of struggle, dignity, principles and revolutionary morale'" (Reed 6). El ciudadano ejemplar debe tener estas características y para poseerlas es necesario que transcurra el proceso de eliminación del pensamiento viejo. A este problema se refiere con mucha frecuencia Ernesto "Che" Guevara. Por ejemplo en su ensayo "Debemos aprender a eliminar viejos conceptos" (1960) señala que uno de los conceptos que deben ser eliminados es el individualismo: "El individualismo debe ser, en el día de mañana, el aprovechamiento cabal de todo el individuo en beneficio absoluto de una colectividad" (21). En uno de los discursos Castro, en la ocasión de la conmemoración del asalto al cuartel Moncada en el año 1953, dice que el pueblo cubano ya ha asaltado "el Moncada del analfabetismo", "el Moncada de la ignorancia", "el Moncada de la inexperiencia", "el Moncada del subdesarrollo", "el Moncada de la falta de

técnicos, de la falta de recursos en todos los órdenes", pero lo que queda por asaltar es "el Moncada más difícil de todos, que era el Moncada de las viejas ideas, de los viejos egoístas sentimientos, de los viejos hábitos de pensar y de concebirlo todo y de resolver los problemas, ese Moncada no ha sido todavía totalmente tomado" (Castro, "Discurso" 2).

La retórica de la lucha o el combate que se puede notar en los fragmentos de Fidel Castro y "Che" Guevara aquí citados es muy frecuente en el discurso oficial cubano. El concepto de la lucha tiene sus raíces en la guerrilla de Sierra Maestra, o sea en la verdadera lucha armada, cuyas imágenes y terminología han sido incorporadas a los mensajes revolucionarios. Mientras que al principio se le pedía al pueblo cubano luchar contra los contrarrevolucionarios y defender la Revolución de la agresión de los Estados Unidos, gradualmente el concepto de la lucha se ha utilizado en todas las áreas de la vida cotidiana en Cuba, luchar es el modo de vivir. Los proyectos del gobierno, como la Reforma Agraria (1959), la Campaña de Alfabetización (1961) o la Zafra de los Diez Millones (1970) no se conciben solamente como tareas por cumplir, sino que se conceptualizan como confrontaciones heróicas, batallas que hay que ganar por medio del sacrificio personal, una de las características claves del "hombre nuevo". Mientras que el objeto de la lucha cambia según las necesidades del momento, el propósito revolucionario sigue

siendo el mismo--continuar el proceso de la construcción de la conciencia revolucionaria en los ciudadanos.

Uno de los acontecimientos más importantes en Cuba para la construcción del sujeto revolucionario es el Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado del 23 a 30 de abril de 1971 en La Habana, que clarifica los objetivos revolucionarios en cuanto a la educación y traza la nueva política cultural cubana. La Declaración de este Congreso confirma, que el proyecto de crear el "hombre nuevo" sigue siendo vigente en Cuba y plantea que la educación debe servir a este propósito:

> [l]a educación debe reflejar y estimular los cambios que resultan de las transformaciones revolucionarias, tanto materiales como de conciencia; también, y sobre todo, debe resumir, orientar y profundizar la creación de un hombre nuevo, de un pueblo nuevo, que a la par se desembaraza del lastre del pasado, sea capaz de crear concientemente condiciones superiores de existencia individuales y sociales. Este gran objetivo, cuyo esclarecimiento requiere definiciones expresas, tendrá que realizarse, en gran medida, vinculando a los educandos de un modo cada vez más estrecho con el trabajo como práctica social y como produción concreta. ("Declaración", 4)

También se señala la importancia de controlar el comportamiento y las actitudes de la juventud hacia la Revolución. La preocupación por la juventud y su educación ideológica se debe al hecho que, como había señalado Castro, Cuba es una nación joven, "en 1980 habrá 5 millones menores de 25 años" lo cual significa que al comienzo de los años setenta Cuba se encontraba en el momento de tránsito, en que,

como comentó Castro, "todavía no tenemos el hombre nuevo y en que ya no tenemos el hombre viejo" (Discursos 229):

> [...]el aspecto fundamental a considerar en la evaluación de un joven en la revolución, debe ser su actitud social, es decir, su participación en el esfuerzo colectivo de transformación revolucionaria de la sociedad. Se analizaron profundamente los aspectos referentes a la moda, costumbres, etc., desde el punto de vista sociológico, ideológico y político. (Verde Olivo, 7)

A continuación se proclama como objetivo "mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo"(8).

La Declaración resume el objetivo de gobierno de construir al sujeto revolucionario. Este sujeto revolucionario y las adherencia a las ideas del "Ché" y el concepto del "hombre nuevo" va a evolucionar hasta cierto punto en los años por llegar pero sus bases han sido fijadas precisamente en el período aquí examinado.

Después, mientras el sujeto revolucionario y el concepto del "hombre nuevo" siempre está presente en la retórica de la Revolución, es en el año 1986 cuando el discurso oficial vuelve a enfatizar la necesidad de la conciencia revolucionaria.

Es el momento cuando se inician los cambios en el bloque socialista europeo, en particular la perestroika en la Unión Soviética, lo cual en Cuba se percibe como una amenaza de la integridad de las ideas del socialismo. Esto genera otra vez un énfasis de la construcción del sujeto revolucionario y una recuperación de las propias ideas del "Ché", como

representante de las premisas fundamentales de la Revolución. Por eso, a partir de 1986 se vuelve a enfatizar la importancia del voluntarismo, sacrificio, compromiso revolucionario, en otras palabras, las características del "hombre nuevo" guevariano.

A partir de las convulsiones políticas y económicas en el mundo socialista se intensifica el cuestionamiento de principios hasta entonces generalmente aceptados y ponen en duda los ideales sociales. El sujeto revolucionario como construcción utópica aparenta perder validez en estas nuevas circunstancias y esto queda manifestado en el discurso literario, particularmente en el de los escritores de la promoción más reciente. Es esta ruptura que nos proponemos a investigar en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 1
EL DESARROLLO DE LA POLÍTICA CULTURAL DE LA REVOLUCIÓN CUBANA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO REVOLUCIONARIO EN EL DISCURSO LITERARIO CUBANO

Louis Althusser, en su ensayo "Ideology and Ideological State Apparatuses" define la ideología como "the system of the ideas and representations which dominate the mind of a man or a social group" (158). Sugiere que la sujetividad es construída por medio de intervención ideológica; el proceso que llama "interpelación" y que consiste en la formación del sujeto a través de aparatos ideológicos del Estado. Estos aparatos, que incluyen, entre otros, los aparatos ideológicos educacionales, políticos y culturales producen discursos sociales que por medio de la "interpelación" convierte a los individuos en sujetos.

Desde este ángulo examinaré la política cultural cubana como uno de los canales de divulgación del mensaje revolucionario. Este capítulo se propone demostrar que a partir del triunfo de la Revolución es posible observar en la narrativa cubana la representación literaria de la construcción del sujeto revolucionario.

El intento de examinar la vida cultural en Cuba después de la Revolución es una tarea de suma complejidad porque entra en consideración una serie de factores que funcionan

simultáneamente y determinan el desarrollo cultural cubano. En primer lugar, las actitudes del gobierno hacia el arte han fluctuado con regularidad, de modo que hay que ver el discurso oficial y la política cultural como un proceso dinámico que sigue evolucionando hasta el momento presente. Al mismo tiempo, no se puede ignorar la presencia del discurso contestatario que se va formando paralelamente al discurso oficial. Sin la incorporación de muestras de este discurso, el examen de la vida cultural en Cuba no sería completo. En tercer lugar, otro factor que sigue complicando el presente análisis, es la posición del intelectual cubano. Algunos intelectuales sostienen una posición constante en cuanto a su relación con la Revolución; las actitudes de otros, como se verá, evolucionan y cambian con las transformaciones en la sociedad cubana. Este proceso de evolución es muy difícil de seguir dado el problema de libertad de expresión; como se mostrará más adelante, en algunos casos hay una diferencia significativa en cuanto a la posición hacia la Revolución entre los trabajos de un mismo autor publicados dentro de Cuba y fuera de Cuba. Además, es problemático contemplar la cultura cubana apenas como reflejo de las situaciones políticas internas; más bien, hay que incorporar en esta discusión el debate cultural relacionado a Cuba que se produce en otros países, sobre todo, pero no exclusivamente, en América Latina.

La división temporal que se emplea en este capítulo (1959-1960, 1961-1970, 1971-1975 y a partir del año 1975) corresponden a las fechas de publicación de documentos principales que fijan oficialmente la dirección de la empresa cultural cubana: Palabras a los intelectuales (1961), las principales conclusiones del Congreso de Educación y Cultura (1971), las Tesis y Resoluciones de los congresos del Partido de 1975 y 1980 y la Constitución de la República, 1976.[1]

En segundo lugar, los ejemplos del discurso literario se tomarán de la novela, dado que el cuento, el enfoque principal de este estudio, se examinará en el capítulo siguiente. En la mayoría de los casos, aunque no exclusivamente, utilizaré fragmentos de novelas premiadas por tales instituciones como las revistas Casa de las Américas o Unión. El hecho de ser premiadas, si por un lado les atribuye a estas obras un mérito artístico particular, por otro señala que han sido bien acogidas por la cultura oficial en Cuba. Claro queda que esta producción literaria no es la única que existe en Cuba; más adelante se darán ejemplos de la narrativa contestataria o la que cuando menos, pretende dialogar con el discurso oficial.

---

[1]Entrevista de Luis Báez al Ministro de Cultura Armando Hart, titulada Cambiar las reglas del juego y publicada en La Habana en 1983.

1959-1960

Después del triunfo de la Revolución, en el terreno de la cultura, dos de los acontecimientos que sirven como hito en el proceso de la creación de la conciencia revolucionaria en Cuba son el establecimiento del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y la fundación de Casa de las Américas. El ICAIC, creado apenas meses después del triunfo de la Revolución (marzo 1959), contribuye a la reeducación del ciudadano.

Con la fundación de la revista literaria Casa de las Américas se aspira a establecer un puente entre los intelectuales cubanos y los del resto de la América Latina. Haydée Santamaría, la directora de la revista, al fundar Casa de las Américas, proponía crear "un espacio de alto nivel intelectual que fuera latinoamericano y a la vez cubano, estrechamente vinculado con la Revolución" (Campuzano, "La revista" 233). Como comprueban los primeros números de esta revista, los intelectuales extranjeros quedaron impresionados con la Revolución, muchos visitaron Cuba en los primeros años del proceso revolucionario y volvieron a sus países respectivos con sentimientos de profunda admiración hacia el proceso revolucionario cubano.[2]

---

[2]En el ensayo "Situación actual de la cultura cubana", M. Benedetti menciona las siguientes figuras de renombre mundial que visitaron La Habana en los primeros diez años de la Revolución: Jean-Paul Sartre, Leiris, Simone de Beauvoir, Régis Debray, Enzensberger, Graham Green, Nathalie Sarraute,

Una de las actividades organizadas por Casa de las Américas es el concurso literario que se celebra anualmente a partir del año 1960 hasta nuestros días. Hasta el año 1971 se compitió en las siguientes categorías--poesía, novela, cuento y ensayo. La novela que obtuvo el Premio Casa de las Américas en el año 1960 fue Bertillón 166 por José Soler Puig, que, como otras novelas publicadas en este período (El sol a plomo, de Humberto Arenal, 1959, La novena estación, de José Becerra Ortega, 1959 y Mañana es 26, de Hilda Perera, 1960), trata de la lucha contra la tiranía batistiana.

Al hacer el análisis de la producción novelística de este período se ha comentado que las obras "refleja[n] el entusiasmo desbordado y casi universal por la caída del dictador Fulgencio Batista" y que "este espíritu de entusiasmo, espontaneidad y rebeldía encontró su expresión cultural en Lunes de Revolución, que reflejaba gustos vanguardistas mucho más adelantados que las novelas de ese primer bienio" (Menton 13). Es precisamente la polémica que surge en este periódico que marca el comienzo de un cambio en cuanto a la relación del gobierno revolucionario con el arte y da el ímpetu para el pronunciamiento del discurso Palabras a los intelectuales en el año 1961 que tendrá significativas

---

Semprún, Calivno, Marguerite Duras, Oscar Lewis, y los latinoamericanos Julio Cortázar, Aimé Césaire, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Miguél Angel Asturias, Parra, Martínez Estrada, Marechal, Arguedas, Manuel Rojas, Cardoza y Aragón.

consecuencias para el arte en la siguiente etapa del período revolucionario en Cuba.

1961-1970

El año de la proclamación de la Revolución como socialista es el mismo año en que ocurre un singular conflicto entre el gobierno y los intelectuales cubanos. Se trata de la censura del documental titulado P.M., sobre la vida nocturna en La Habana, producido independientemente del ICAIC por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. La defensa de este documental llevada a cabo por la redacción de Lunes, suplemento cultural de la Revolución, deriva en la clausura del semanario y sus tres editores (Guillermo Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández y Heberto Padilla) son temporalmente enviados al extranjero. Esta situación, junto con la clausura de tales periódicos prerrevolucionarios como Diario de la Marina y Prensa Libre en 1960, continúa el comienzo del cuestionamiento de la libertad de expresión en Cuba que había surgido ya en el año 1959 cuando el 21 de marzo en Prensa Libre, Luis Aguilar León se quejó de que todo tipo de crítica publicada en la prensa se consideraba un acto contrarrevolucionario. Aguilar habla del

> exceso con que se dispara en todas direcciones el adjetivo 'contrarrevolucionario', como si no cupieran distingos entre la voluntad envenenadora y la limpia intención crítica o disidente [...] es la propia Revolución la que hace aparecer como enemigos declarados a quienes se siguen considerando sincerísimos aliados. (109-110)

Con el propósito de aclarar la cuestión de libertad de expresión, el 16, 23 y 30 de junio de 1961 Fidel Castro se reúne personalmente con los intelectuales en la Biblioteca Nacional de José Martí en La Habana. Al transcurrir los tres días de discusión con los intelectuales Castro pronunció el discurso que llegó a conocerse con el título de Palabras a los intelectuales y que representa uno de los documentos claves de la política cultural cubana del momento. En el discurso plantea el problema de la libertad de expresión de escritores y de los artistas: "El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad; es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y los artistas" (7). Fidel formula la discusión en términos de dos aspectos: la libertad formal y la libertad de contenido. Sobre la libertad formal no hubo problema: "Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal" (7); al referirse a la libertad de contenido, Castro proclama las palabras que han logrado notoriedad--"Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada"--y que han fomentado el debate sobre el rol del intelectual en la sociedad revolucionaria.

Una de las instituciones donde este debate se llevó a cabo fue la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, establecida durante el Congreso de Escritores y Artistas en La Habana en agosto de 1961. La UNEAC, que tiene secciones dedicadas a diferentes formas de arte, por ejemplo

literatura, artes plásticas, música, teatro, cinema, ballet, y baile, también publica dos revistas, Gaceta de Cuba y Unión. El propósito de la UNEAC así como de sus revistas es, como queda indicado en el documento de 1972 sobre la política cultural cubana escrito para UNESCO, "to mesh the works of writers and artists with the major tasks of the Cuban Revolution; procuring the latter's reflection and promotion by such works" (Otero, Cultural Policy 37).

Una de estas tareas emprendidas por la Revolución fue la reforma agraria empezada ya en el año 1959. En 1961 Dora Alonso escribe la novela Tierra inerme, que recibe el Premio Casa de las Américas. Aunque no se adscribe a ningún punto de vista ideológico, lo que la autora hace es denunciar las injusticias sociales en la vida rural cubana en la época precastrista. Tampoco se presenta aquí una actitud revolucionaria, aunque hay una denuncia de las compañías azucareras norteamericanas. Se trata, según los críticos, de una de las últimas novelas de la tradición narrativa hispanoamericana iniciada por Rómulo Gallegos (Méndez y Soto 135, Menton 43), y el énfasis está en los males y las injusticias en la vida de los guajiros cubanos. Así, a pesar de no presentar una perspectiva marxista o las soluciones revolucionarias para esta clase explotada, la novela ayuda a justificar la reforma agraria porque refleja una realidad social que consideró injusta e inmoral lo cual coincide con

la ideología de la Revolución que promete un mejor futuro para todos.

Otra de las tareas más significativas emprendida por la Revolución es la Campaña de Alfabetización. Este evento se elabora en la novela de Daura Olema García, Maestra voluntaria, premiada en el concurso de Casa de las Américas en el año 1962. Esta novela utiliza no solamente el tema de la Campaña de Alfabetización, sino también el tipo del discurso oficial de la época. La protagonista, una joven de La Habana deja a su hijo al ciudado de su madre y va a las Minas del Frío en la Sierra Maestra para tomar un curso de preparación necesario para participar en la Campaña de Alfabetización. Todos los maestros voluntarios, jóvenes revolucionarios, asisten a este entrenamiento tanto físico como mental. Las incomodidades del viaje, la autodisciplina en el campamento, los trabajos y las vicisitudes pasadas con los compañeros fortalecen el espíritu de solidaridad que demanda el socialismo: "Hay una realidad poderosa ...la necesidad de cooperación que nos aproxima y nos funde en un solo bloque. Nosotros le llamamos patriotismo ...le llamamos Revolución. Unos de golpe, otros poco a poco, hemos comprendido que somos iguales, nuestra igualdad no se crea ...¡existe!" (127). La justicia social que ha de traer la Revolución se contrapone a la pobreza y miseria en la cual viven los campesinos. El desprecio por las clases humildes

que sentían los gobiernos republicanos se contrasta con la función niveladora e igualitaria del socialismo.

En cuanto a la preparación de los maestros voluntarios, además de prepararlos para enseñar a los campesinos a leer y escribir, se trata tambien de recibir lecciones de carácter ideológico. Los alfabetizadores leen tales textos como "La historia me absolverá", "La Declaración de La Habana", "La Reforma Agraria", "La Reforma Urbana" y Los fundamentos del socialismo en Cuba por el dirigente comunista Blas Roca. La joven alfabetizadora se da cuenta de que el curso de maestros voluntarios tiene como objetivo desarrollar la conciencia política del pueblo lo cual se hace patente en el discurso de la responsable del campamento que les recuerda a las responsables de grupo cuáles son sus deberes y obligaciones:

> Hay que tener en cuenta que los Maestros voluntarios son los llamados a representar a la Revolución en nuestros campos. Es indispensable que cada uno de los que aquí se gradúen, estén realmente capacitados para realizar una labor, que además de enseñanza general, lleve al campesinado una firme orientación política y social, así como un vivo ejemplo de moral. Habrá que hacer depuraciones y debemos cuidarnos mucho del "amiguismo" y la sensiblería. Hay compañeros cuya conducta nos dice a las claras que no serán nada eficientes en una labor tan delicada. Está más que comprobado, que una depuración "justa" a tiempo salva a una organización de muchos problemas innecesarios. Pronto subiremos el Turquino, que será nuestra prueba final, antes de la graduación. (94)

Como se ha señalado, esta novela, que es una búsqueda de los fundamentos del socialismo, en vez de hablar de sus bases socioeconómicas, utiliza aquellos temas que, como la invasión de playa Girón, fortalecen el instinto gregario del hombre

(Mendez y Soto 232). El discurso de esta novela, la sencillez del estilo, el presente del indicativo en que está escrita, el uso de fragmentos de documentos citados arriba y de los discursos de Fidel, subraya el ímpetu pedagógico revolucionario que la anima, reduciendo así mismo su calidad como arte literario. Como indica Luis Agüero, crítico literario cubano, en el artículo de Casa de las Américas, donde habla del desarrollo de la novelística cubana después del triunfo de la Revolución, "Daura Olema (Maestra voluntaria): su novela es cualquier cosa menos una novela--y esto es lo malo de las definiciones: uno termina por desecharlas--; se trata más bien de un extenso reportaje sobre la campaña de alfabetización. Confieso que no pude terminarlo" (62).

A pesar de la crítica aquí señalada, hay que llamar atención al aspecto que no se ha mencionado hasta el momento--la incorporación de la mujer a la Revolución. La construcción del sujeto revolucionario se ha presentado en términos del "hombre nuevo", pero, huelga decir, se trata de construir a la"mujer nueva" también; el proceso de la reeducación se refiere al pueblo cubano en general. Maestra voluntaria fija las pautas de este proceso para las mujeres, al señalar la importancia de la participación de la mujer en la Campaña de Alfabetización, y por ende, en todo el proceso revolucionario. Las características como el voluntarismo, el sacrificio, el patriotismo y la disciplina, en otras palabras

lo que se espera del "hombre nuevo" valen también para la "mujer nueva" que difiere de la mujer tradicional. Por ejemplo la decisión de la protagonista de separarse de su familia y su hijo para hacerse maestra voluntaria representa una ruptura con el comportamiento tradicional de la mujer cubana prerrevolucionaria.

Al lado de las novelas propagandísticas como Maestra voluntaria o El farol (1964) por Loló Soldevilla, que exploran el mundo cubano después de la Revolución, al comienzo de los años sesenta se escriben también novelas con el héroe existencialista anterior a 1959--No hay problema (1961) por Edmundo Desnoes y La búsqueda (1961) por Jaime Sarusky--y otras, que contrastan el ambiente de la Cuba anterior a la Revolución con la atmósfera del entusiasmo revolucionario posterior, como por ejemplo La situación, de Lisandro Otero, Premio Casa de las Américas 1963,

Otra de las novelas de este período es Memorias del subdesarrollo (1965) por Edmundo Desnoes, en la cual el autor presenta el antihéroe de la Revolución. Para quienes buscan "el sujeto revolucionario", el protagonista provoca antipatía porque no llega a identificarse con la Revolución. Está indeciso en cuanto a los cambios sociales después del 1959. Aunque su familia se exilia, él se queda en Cuba pero trata de mantener su modo de vida de burgués. Reconoce y detesta los aspectos negativos de la vida burguesa prerevolucionaria, pero no logra librarse de su pasado. Es dueño de una tienda

de muebles, mantiene una amante de clase inferior a la suya, y se queja de la escasez de productos materiales en Cuba. En la novela se presenta el conflicto entre un sujeto individual y el objetivo colectivo. El protagonista se ve obsesionado con su mundo interior mientras que la realidad exterior queda reducida a lo que aparentemente constituye un papel insignificativo en el relato. En el protagonista se manifiesta falta de ideales; en vez de vivir, él apenas está sobreviviendo, de un día a otro; en su diario, por ejemplo, no indica la fecha, porque todos los días le parecen iguales. En este personaje E. Desnoes crea el "antihéroe" de la Revolución, cuyos conflictos de índole ética contrastan con el "hombre nuevo" entusiasmado por el orden social nuevo en Cuba.

En los años siguientes, en la producción narrativa, es muy infrecuente ver obras que hablan del período postrevolucionario y emplean protagonistas con sentimientos ambivalentes hacia la Revolución. Al contrario, muchas obras artísticas parecen estar comprometiéndose políticamente hasta tal punto que algunos intelectuales emprenden el debate sobre esta interconexión del arte y política. Ambrosio Fornet, uno de los intelectuales cubanos que apoyan la Revolución, proclama: "[h]oy damos por sentada la responsabilidad política del escritor en el acto mismo de reconocer su responsabilidad artística; nos parecen las dos caras de una misma moneda" ("A propósito" 34). Edmundo Desnoes, en la

ocasión de comentar en la Casa de las Américas la novela Un día en la vida de Iván Denisovich de A. Solzhenitsin, expresa su pensamiento sobre el arte y la política: "El arte como instrumento de propaganda o como profecía tiende a desvirtuar su naturaleza: es un arte enajenado. La literatura sólo puede estar al servicio de la visión del artista" (100). Aquí Desnoes se refiere al fenómeno llamado el realismo socialista, el método adoptado por los escritores y artistas soviéticos en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Andrei Zhdanov, en el discurso de apertura de este congreso define el realismo socialista como "el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas. Exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desenvolvimiento revolucionario. Y además debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores dentro del espíritu del socialismo" (100).

El realismo socialista como método de creación artística fue denunciado por "Ché" Guevara en la carta "El socialismo y el hombre en Cuba" del 1965 en la cual éste, entre otros asuntos, elabora la relación entre la formación del "hombre nuevo" y el arte. Al hablar del desarrollo ideológico-cultural llama la atención a los problemas que se presenciaron en los países socialistas europeos donde "la cultura general se convirtió casi en un tabú y se proclamó el súmmum de la aspiración cultural una representación

formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear" (18). "Ché" rechaza el mimetismo mecanicista y se opone a la simplificación del arte, en otras palabras, rechaza la "representación mecánica de la realidad social", pero al mismo tiempo acepta la segunda parte de la definición del realismo socialista--la de la transformación ideológica y educación de los trabajadores: "Los hombres del partido deben tomar esta tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar el pueblo" (18).

El año de 1966 es clave en la cultura cubana, más específicamente en la narrativa cubana, en términos del mencionado mensaje revolucionario porque éste no se encuentra en todos los textos. Es el período de cierta apertura, o en otras palabras, disminución de la eminencia oficialista de la información. Esto se puede relacionar con un cambio en la política internacional de Cuba: el intento de independizarse de la Unión Soviética. En la vida cultural cubana este momento coincide con la publicación de varias novelas. Paradiso, por ejemplo, de José Lezama Lima, que sale en el año 1966 (aunque se publican apenas 4 mil ejemplares, es una novela que le da la espalda al discurso oficial de la época en Cuba y niega el fundamento filosófico del materialismo marxista (Méndez y Soto 403). Esta novela ha sido incluída en

el grupo de novelas publicadas--dentro y fuera de Cuba--entre los años 1966 y 1970, que S. Menton en su estudio de la narrativa de la Revolución denomina "epos y virtuosismo lingüístico" (52). Con la aparición de las obras de tales autores como Alejo Carpentier (Los pasos perdidos, 1953, El siglo de las luces, 1962), Guillermo Cabrera Infante (Tres tristes tigres, 1967), Severo Sarduy (De dónde son los cantantes, 1967), Pablo Armando Fernández (Los niños se despiden, 1968) y Reynaldo Arenas (Celestino antes del alba, 1967, El mundo alucinante, 1969), la narrativa cubana alcanzó al fenómeno latinoamericano de los años sesenta llamado "el boom", un florecimiento de la narrativa que emplea recursos experimentales, tales como uso de narradores múltiples, dislocación temporal y espacial, monólogos interiores y la presencia de textos no-literarios dentro de la novela. Algunos de los novelistas cubanos como lectores percibieron la vitalidad y energía creativa en las obras de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros, y se incorporaron con su obra en esta corriente. Según Menton, "la institucionalización de la Revolución cubana y una mayor indulgencia o tolerancia artísticas, permitieron a muchos autores aplicar las nuevas técnicas experimentales a temas apolíticos y ajenos a la Revolución o a los mismos temas trillados, menos actuales ya, desarrollados en las novelas de los períodos 1959-1960 y 1961-1965" (51). En el estudio que hizo Mendez y Soto, se

califica a algunas de estas novelas como novelas de evasión del compromiso político. Partiendo del vocablo "evadir" definido como 'eludir alguna dificultad o asunto empleando la astucia o el ingenio', el autor señala que el propósito de estos escritores es evitar el conflicto con el ideario político de la Revolución:

> Estos recursos narrativos [el monólogo interior, la narración objetiva de la novela francesa, la dislocación del tiempo cronológico y narrativo, el reportaje, la narración en segunda persona y el uso del lenguaje] conceden preferencia a los aspectos formales del relato.
> Como consecuencia, la materia narrativa--la realidad humana--queda relegada a un segundo plano dentro del diseño estructural de la novela. [...] El compromiso se convierte, de esta manera, en una búsqueda de nuevas formas expresivas, en que la confesión directa de las ideas marxistas no se impone como necesaria. (333)

Entre los temas que se repiten en la narrativa, después de haber sido elaborados en los primeros años del período postrevolucionario está el exorcismo del pasado. Estas novelas, así como las anteriores (La búsqueda, Pequeñas maniobras, Los muertos andan solos, Los días de nuestra angustia y Memorias del subdesarrollo) se sitúan en el ambiente de La Habana antes y después de la Revolución y se concentran en la vida de la burguesía cubana, pero, influídas por el "boom" latinoamericano utilizan técnicas experimentales. Un ejemplo de esta novelística es Mariana (1970) de David Buzzi, cuyos temas son el exorcismo final de la promiscuidad sexual prerrevolucionaria, el catolicismo y el materialismo burgués. Menton en su análisis de la novela destaca el tono bíblico que se puede percibir en la novela

así como el empleo de varios motivos de la novela Cien años de soledad.

La vuelta al tema del exorcismo del pasado se debe al hecho que los escritores que se dedican a ello nacieron antes de la victoria de la Revolución. Estos autores padecen del sentimiento de culpa al que "Ché" Guevara se refiere como "pecado original": "la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original" (19-20). El mismo planteo del surgimiento de una juventud intelectual revolucionaria se expresa en el artículo "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", escrito por Roberto Fernández Retamar, marxista y defensor de la Revolución, publicado en Casa de las Américas en septiembre 1966. El autor presenta el esquema generacional de los intelectuales cubanos. Después de la "generación vanguardista" (que surge alrededor del año 1925) y la "generación de entrerrevoluciones" (que vive los años de su mayor productividad entre las dos revoluciones--la del 1933 y la del 1959), el autor señala que después del triunfo de la Revolución castrista comienza a formarse la tercera generación--la "generación de la revolución":

> Los problemas para esa formación no son, por supuesto, simples. No basta con siquiera realizar las acciones propias de un revolucionario, desde el trabajo agrícola

> hasta la defensa del país, aunque sean condiciones *sine qua non*. Ese intelectual está obligado también a asumir *una posición intelectual revolucionaria*. (11)

Retamar explica la tarea para la nueva generación en términos de la necesidad de "hacer un arte de vanguardia de un país subdesarrollado en revolución" (15), lo cual significa que la vanguardia, o sea, la avanzada estética debe identificarse con la vanguardia política. Esta idea cuyos comienzos Retamar encuentra en Lenin y en su consideración de la revolución cultural como una parte integral de la revolución socialista, habrá de llevarse a cabo en los años siguientes de la Revolución.

Los escritores de la nueva generación, sin embargo, adoptan actitudes variadas hacia la Revolución y el proceso de la transformación de la sociedad cubana que la sigue. Nacido en el año 1943, en la familia de un campesino pobre en el Oriente, Reinaldo Arenas se hubiera podido considerar un escritor de la generación revolucionaria, uno de los "hijos de la Revolución". Su primera novela, publicada en el año 1967, Celestino antes del alba, sin embargo, ha sido caracterizada como una novela de "escapismo" (Menton 103). Además de las influencias de, entre otros, Virgilio Piñera y José Lezama Lima, es notable el uso de las técnicas novelísticas de William Faulkner. Esta obra, que resulta ser uno de los ejemplos más novedosos de experimentación narrativa, es un monólogo de un niño retrasado mental, Celestino, en que se funden fragmentos de realidad observada

por él y su imaginación. La segunda novela de Arenas, El mundo alucinante, que no se publicó en Cuba, sino en Francia, en 1969, aparenta ser escapista, pero no lo es porque hay en ella alusiones a la vida cultural cubana, como lo sugiere ya la dedicatoria en la cual el autor dedica la novela a Camila Henríquez Ureña y Virgilio Piñera, "por la honradez intelectual de ambos" (Arenas, El mundo 5).

El hecho que la publicación de El mundo alucinante fuera prohibida en Cuba se debe a varias razones, una de ellas siendo precisamente la dedicatoria a Virgilio Piñera que fue, junto con otros intelectuales cubanos, acusado de ser homosexual y perseguido. La persecución de los homosexuales cubanos que se inició en el año 1965, forma parte del proceso de construcción de la conciencia revolucionaria y la formación del "hombre nuevo" en Cuba, ya que la homosexualidad no es compatible con el "hombre nuevo". En el año 1984 salió la película Conducta Impropia, filmada en el extranjero por Néstor Almendros y Olando Jiménez Leal, que habla de los campos de concentración llamados UMAP--Unidades Militares de Ayuda a la Producción--donde se mandaba a los homosexuales y los disidentes para hacer trabajo agrícola, con la consigna "El trabajo los hará hombres". A través de las entrevistas con Reynaldo Arenas, René Ariza, César Bermúdez, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Heberto Padilla, Severo Sarduy, Ana María Simo, Armando Valladares se revelan las crueldades que se han cometido en este período.

La persecución de los homosexuales causó que muchos de los intelectuales decidieran o fueran forzados a abandonar Cuba. Reynaldo Arenas fue uno de ellos; salió de Cuba en 1980 y se quedó viviendo y trabajando en los Estados Unidos hasta su muerte en 1990.

Su opinión acerca del régimen comunista y la construcción del "hombre nuevo" queda expresada en varias entrevistas que se le hicieron en los Estados Unidos, y en la carta que publica en la revista Caribbean Quarterly en el año 1986. En esta carta, que es una crítica de la reseña del libro Al norte del infierno de Miguel Correa hecha por Leonel de la Cuesta, Arenas escribe lo siguiente sobre el "hombre nuevo":

> Does there or will there ever exist a New Man such as the one dreamed by Che Guevara?
> Can a New Man be created who will not only condone but celebrate his own enslavement? Only a robot could approximate that kind of creature, and if one were for sale, I'd be the first to go out and buy one. Push a button and the New Man will do headstands; push another and he will throw himself off a cliff. Such fun. This machine does not have the option to choose, to voice an opinion or to refuse. Is this the appliance dreamed of by Che Guevara? Because the man of flesh and bones, the one with warts and dreams, will never tolerate such destiny. I will take it even further: if that man did exist, he should be set free. If that dreamed-of-man, that enslaved being, were possible, humanity would be bound for extinction. A man that comes to understand persecution, militarized suffocation, concentration camps and jails as a form of human expression would be a man of questionable principles. It appears to me as I sift through all the demagoguery that the only true and glorious New Man is the free man. (5)

Mientras que Reynaldo Arenas pertenece a los intelectuales cubanos asumen una posición contestataria, en

los años sesenta en Cuba escriben otros autores jóvenes que se, en este momento, identifican con la ideología oficial Uno de los ejemplos de estos escritores es Jesús Díaz,[3] nacido en el año 1941, cuya colección de cuentos, Los años duros, 1966, se examinará en el capítulo siguiente.

La relativa apertura mencionada arriba dura hasta aproximadamente el año 1968. Durante este tiempo se organizan en La Habana varias actividades que se consideran como una expresión de la tolerancia del gobierno cubano y la separación de la ortodoxia soviética; por ejemplo en julio de 1967 la exposición "Salón de Mayo" se traslada a La Habana desde París bajo la dirección de Carlos Franqui y a continuación, el Congreso Cultural de La Habana es celebrado en la capital cubana la semana del 4 a 11 de enero de 1968 y en que han participado unos 500 intelectuales de todo el mundo. Este Congreso se considera un acontecimiento de suma importancia en la vida cultural cubana y la prueba de la libertad de expresión.

Uno de los simpatizantes de la Revolución cubana ha sido el escritor uruguayo Mario Benedetti que publica en el año 1968 el ensayo "Situación actual de la cultura cubana". El

---

[3]El caso de Jesús Díaz es interesante en cuanto a su relación con el proceso revolucionario. Militante del Partido Comunista, escritor que apoyaba la Revolución, uno de los editores de la revista literaria El Caimán Barbudo, en el año 1991 decide no volver a Cuba de la conferencia en Zurich y se queda en España donde ahora, como exiliado, trabaja en la revista Encuentro de la cultura cubana, que se publica en Madrid.

autor traza los logros de la Revolución en el campo de la cultura, empezando por la exitosa Campaña de Alfabetización realizada en el año 1961 y se detiene con detalles en todos los campos artísticos--pintura, cine, música, ballet, teatro y literatura. En cuanto a la visibilidad de la cultura cubana en el mundo, destaca el interés de los intelectuales mundiales de renombre que han visitado Cuba en los diez años que han pasado desde el triunfo de la Revolución.

Este es el momento cuando florecen discusiones sobre la función del intelectual en la sociedad revolucionaria y se subraya la necesidad de adoptar una actitud "crítica" hacia la Revolución; por ejemplo en el intercambio de ideas entre Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet y Carlos María Gutiérrez recogido en la publicación titulada El intelectual y la sociedad. En las palabras de Retamar:

> [l]os errores de la Revolución, independientemente de que hayamos sido o no los sujetos individuales de su realización, [...] son errores *nuestros*. [...] Los criticamos. Pero los criticamos *desde dentro*, como errores *nuestros*. La única crítica válida del intelectual revolucionario, o simplemente del revolucionario a secas, es, pues, *autocrítica*, como se ha dicho aquí, autocrítica colectiva. (89)

En el artículo titulado "Esa terca columna apasionada. La cultura cubana: 1959-1988." Lisandro Otero resume los debates sobre el rol del intelectual que se producían en el período de la segunda mitad de los años sesenta:

> Muchos se preguntaron cuál debería ser su papel en un proceso revolucionario.[...] Algunos consideraban, que

> ser discrepante consagrado, profesional del descontento, cismático tolerado, eran las tareas del intelectual. Otros estimaban que ser revolucionario implica ser crítico, pero ser crítico no implica necesariamente ser intelectual. El papel del intelectual debía ser el de un anticonformista que actúa *dentro* del proceso de cambios y no enfrentándose a él. Ser intolerante con los desvíos y negligencias no significaba convertirse en un impugnador perpetuo. (33)

Estos debates se intensifican después del llamado "caso Padilla", una controversia en la vida cultural cubana, cuyo comienzo hay que fijar en el año 1961, cuando se dejó de publicar el mencionado suplemento literario Lunes. Padilla, uno de sus editores, continuó dedicándose a la literatura y en el año 1967 expresó su opinión sobre la novela Pasión de Urbino de Lisandro Otero que consideró inferior a la novela Tres tristes tigres de Cabrera Infante que no iba a publicarse en Cuba. El año siguiente esta controversia se intensificó al salir en la revista argentina *Primera Plana* la respuesta de Cabrera Infante sobre la represión de los intelectuales en Cuba. Al producirse este "autodesenmascaramiento" (como lo llaman los defensores de la Revolución) de Cabrera Infante, Padilla quedó en una posición problemática. El año siguiente su libro de poemas titulado Fuera de juego ganó el premio de UNEAC, pero al mismo tiempo la directiva de UNEAC le formuló graves objeciones ideológicas. Lo que se critica, según Menton, es "su exaltación de individualismo, que no concuerda con las necesidades colectivas de una sociedad en desarrollo, su desequilibrada crítica del stalinismo en la Unión Soviética y

su comparación de la atmósfera en Cuba con la que se respiraba durante el período de Stalin en la Unión Soviética" (141). El "caso Padilla" atrajo atención internacional en términos de la cuestión de libertad de expresión y tuvo su continuación con el encarcelamiento de Padilla y más tarde su autocrítica ante los miembros de UNEAC y la denuncia de otros intelectuales cubanos que no simpatizaban con el régimen político en la Isla.

El resentimiento que produjo el "caso Padilla" y el apoyo de Fidel Castro a la invasión de Checoslovaquia por la Unión Soviética entre los intelectuales en el extranjero (Mario Vargas Llosa es uno de ellos), no ha parado los esfuerzos de la Revolución por continuar con la construcción del socialismo y el comunismo al mismo tiempo y la formación del "hombre nuevo". El año 1970 es conocido como el año de la Zafra de los Diez Millones, un esfuerzo del gobierno de apelar a la conciencia revolucionaria de los ciudadanos y lograr un récord de la zafra de caña de azúcar. A lo largo de este proceso en el cual participó el pueblo cubano por medio de trabajo voluntario se enfatizaba la conciencia revolucionara, la disciplina y el sacrificio personal. Este acontecimiento heróico inspira la novela Sacchario de Manuel Cossío Woodward, Premio Casa de las Américas 1970.

Sacchario es uno de los ejemplos de cómo la educación revolucionaria se lleva a cabo por medio de la literatura revolucionaria. La novela está enmarcada por un diálogo del

protagonista, Darío, con "el hombre del otro mundo", que precisamente por ser "del otro mundo' y no de Cuba, no llega a comprender por qué alguien iría a cortar caña como trabajador voluntario sin recompensa alguna. La acción transcurre durante un día en el cañaveral, donde trabajan los cortadores de caña, todos trabajadores voluntarios. Dividida en tres secciones, La mañana, La tarde y La noche, la novela enseña cómo se desarrolla la camaradería y el compañerismo entre los hombres que se ayudan uno al otro. En el relato aparecen las memorias de la niñez de Darío, que creció como un niño pobre durante la dictadura batistiana y su transformación gradual en el revolucionario. La toma de conciencia ocurre al llegar a la mayoría de edad, "la edad de la razón" (101) que coincide con el triunfo de la Revolución. La influencia de los Estados Unidos se manifiesta en la novela por medio de las referencias a las tiras cómicas norteamericanas (Buck Rogers, Mandrake el Mago, el Pato Donald), deporte (Joe DiMaggio) y música ("You Ain't Nothing but a Hound Dog") a la que se contrapone el presente revolucionario y los logros de la Unión Soviética (la lectura del periódico Hoy sobre los cosmonautas soviéticos Belaiev Leonov en el cosmos). El estilo de la novela es claro y muy accesible, se usa el presente, frases cortas y palabras sencillas; al hablar del trabajo de los hombres las oraciones son cortas, minimalistas, lo cual crea una imagen de la crudeza de las condiciones en las cuales viven los hombres y

subraya su heroísmo al enfrentarse a este trabajo: "Hay que levantarse. Hacer un esfuerzo. Quitarse los sacos de arriba. La frazada roja. Subir el mosquitero. Ni por un millón de pesos. Sólo así. Arriba machetero. De pie. Si pudiera quedarme dormido. Animo. Está más cansado que cuando se acostó. Hay que hacer el esfuerzo" (21). En la simplicidad de este estilo uno puede considerar irónico el hecho que el protagonista se llama Darío cuyo nombre evoca la poesía modernista del poeta nicaragüense Rubén Darío. Se encuentra en el texto la reflexión de Darío sobre su nombre en la cual se contrastan las imágenes que hay en la poesía de Rubén Darío y la realidad en que Darío vivía cuando estudiante. Otro personaje de Sacchario es el negro Papaíto que en sus cuentos contrasta su modo de vida antes de la Revolución y ahora. A lo largo de la novela hay secciones tituladas "Sacchario" que están intercaladas en el texto. Estas nueve secciones son trozos de textos históricos como Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar de Fernando Ortiz, 1940, El ingenio de M. Moreno Fraginals, 1964, una carta de Máximo Gómez o el son "Caña quemá", que documentan la historia de la industria azucarera en Cuba. Este libro, que ha sido denominado como "una novela ideológica" es apenas un ejemplo de cómo los eventos en la Cuba revolucionaria quedan reflejados en la literatura (Menton 115). A partir del año 1971, cuando se produce la Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura, en que se afianzan los objetivos

revolucionarios en Cuba, este tipo de literatura de mimetismo mecánico y propósitos didácticos aparece con frecuencia.

1971-1975

En cuanto a la cultura y el arte, en la Declaración se proyecta claramente la futura política cultural cubana. Entre las proclamaciones finales se encuentran las que enseñan que la función del arte en Cuba es servir a la Revolución, apoyarla y defenderla: "El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo" (53). El arte debe ser el instrumento que se va a usar para formar las nuevas generaciones y educarlas y moldearlas para ser revolucionarios con características del "hombre nuevo": Nuestro arte y literatura serán un valioso medio para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa" (53). Además, el arte se ha de crear para las masas a las cuales debe ser accesible: "La cultura de una sociedad colectivista es una actividad de las masas, no un monopolio de una élite, el adorno de unos pocos escogidos, o la patente de corso de los desarraigados" (53). Los artistas deben adherirse a la ideología de la Revolución, y se produce una fuerte presión social para que los intelectuales se integren en el proceso revolucionario: "La formación ideológica de los jóvenes escritores y artistas es una tarea

de máxima importancia para la Revolución. Educarlos en el marxismo leninismo, petrecharlos de las ideas de la Revolución y capacitarlos técnicamente es nuestro deber" (53).

Esta nueva política cultural causa que el arte en Cuba se convierta un medio de lucha ideológica y a partir del año 1971 empieza lo que los críticos han dado en llamar el Quinquenio Gris, que dura hasta el año 1976,[4] cuando se funda el Ministerio de Cultura y consecuentemente una relativa apertura en términos de la represión oficial en el campo de la cultura. El Quinquenio Gris, más tarde abiertamente criticado por el Ministro de Cultura, Armando Hart, como el período de la práctica del mimetismo superficial, el tratamiento de temas convenientes por parte de los escritores y la falta de una crítica rigurosa, ya ha sido comentado por muchos críticos literarios cubanos. Begoña Huertas, por ejemplo, resume las características de las obras literarias que se publican en este período, de la siguiente manera: el énfasis en la función didáctica de la obra literaria, la creación de los héroes positivos, el ensalzamiento de los logros revolucionarios, la perspectiva materialista dialéctica, que como conjunto resultaron en una restricción

---

[4] Mientras el término reconocido--y bautizado por Ambrosio Fornet--es el Quinquenio Gris, hay críticos para los cuales este período se extiende más allá del año 1976; de ahí las expresiones "Decenio negro" (B. Huertas) o "¿La mala hora?" (S. Redonet).

en diferentes vías de la creación literaria (Huertas 30). Salvador Redonet señala: "No fueron pocos los casos en que la medida de la perspectiva revolucionaria, progresista del autor, se medía atendiendo a los asuntos seleccionados; la orientación ideológica positiva de una obra--de acuerdo con el grado de politización revolucionaria explícita" ("Para ser más breve" 11).

Ambrosio Fornet indica que se trataba de un intento de rescatar la memoria colectiva y resumir en el texto literario la experiencia acumulada a lo largo de los años del proceso revolucionario: lo que todos estaban exigiendo, en el fondo, era el fresco multitudinario, donde cada uno pudiera reconocerse a sí mismo en los momentos cuando se había visto obligado a tomar decisiones, elegir un camino y vivir al máximo de sus posibilidades" ("A propósito" 151). Fornet no niega la importancia del proceso revolucionario en la sociedad cubana, reconoce sus logros y las dificultades que hizo falta superar en el camino. Indica, sin embargo, que "el escritor no escribe de lo que quiere sino de lo que puede, de modo que no se le pueden pedir temas específicos: En suma, el encargo social era legítimo, pero se había equivocado de género: no era novela, sino el Testimonio, el único que podía darle respuesta inmediata" (151).

De modo que la literatura cubana después del año 1971 vuelve al uso del método del realismo socialista que "Ché" Guevara había denunciado ya en el año 1965. Entre las novelas

representativas de este período pueden considerarse Saccharío de Miguel Cossío Woodward, y La última mujer y el próximo combate de Manuel Cofiño, premiadas por Casa de las Américas en el año 1970 y 1971, respectivamente. Después de 1971 hasta el año 1975, cuando se establecen nuevas pautas para los premios (se añade la categoría de ensayo y testimonio y la de literatura infantil a las categorías existentes de novela, cuento, poesía y teatro) no se entregan premios a las novelas cubanas, o se premian novelas de otros países latinoamericanos o el premio se declara desierto.

El premio de la Casa de las Américas no es el único premio que las obras de literatura en Cuba pueden recibir. Además del premio de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), en el año 1968 se establece otro concurso literario, organizado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias, F.A.R., el llamado Concurso 26 de julio. Este concurso, auspiciado por la revista Verde Olivo, tiene un propósito claramente ideológico, las obras premiadas deben jugar un rol importante en la formación de la conciencia revolucionaria. Se compite en tales categorías como literatura, historia, testimonio, artes plásticas y música, y, como señala Verde Olivo, "todas las obras que se presenten deberán reflejar en su contenido un estímulo a la conciencia y actitud revolucionaria de nuestro pueblo" (Verde Olivo 27). El primer ganador de este premio en la categoría de

literatura fue Manuel Cofiño con su colección de cuentos titulada Tiempo de cambio.

Otro ejemplo de la narrativa de Manuel Cofiño que se presta al análisis desde el punto de vista de la construcción de la conciencia revolucionaria puede considerarse la novela La última mujer y el próximo combate, que transcurre en el presente revolucionario. El personaje principal, Bruno, comparte algunos rasgos con el protagonista de Sacchario porque sacrifica su matrimonio en nombre de la causa revolucionaria y se dedica plenamente al proceso de llevar a cabo el plan de gobierno en cuanto a la mejora de las condiciones de vida de los campesinos cubanos. No solamente lucha con los que se oponen a los planes del gobierno--los antiguos jefes del Plan y los malos revolucionarios--sino que también logra convencer a todos de que participen en las actividades revolucionarias. La conciencia revolucionaria de Bruno se va construyendo a lo largo de la novela, los lectores pueden seguir las marcas que este proceso de maduramiento dejó en él por medio de monólogos interiores en los cuales Bruno reconoce su transformación: "Y sientes que dentro de ti se han deshecho muchas cosas que creías durarían siempre, y se han alzado otras nuevas que entonces no podías prever, lo mismo que hoy te son difíciles de comprender muchas de las antiguas ..." (Cofiño 164). De modo que otra vez se plantea al oposición fundamental--entre lo nuevo y lo viejo a la cual se ha aludido anteriormente.

A partir de 1975

El Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en diciembre de 1975, en particular su "Tesis y Resolución sobre la cultura artística y literaria, así como los preceptos de la Constitución de la República (1976) que se refieren a la cultura nacional, mantienen la posición establecida en los principios marxistas-leninistas de la Revolución, proclamando que "la cultura debe ser en la Cuba de hoy una actividad dirigida a *contribuir*, dentro de sus valores en crecimiento, *a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva*" ("Política cultural", 81-82, subrayado mío). El problema de la libertad de expresión queda expresado en el artículo 38 de la Constitución del año 1976, en el cual se dice que "es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres" ("Política cultural" 138). De modo que la política cultural sigue con las pautas establecidas según las cuales el arte debe contribuir a la construcción del socialismo en Cuba. Sin embargo, en la Tesis "Sobre la cultura artística y literaria" aprobada por el I Congreso del Partido Comunista Cubano en 1975 y ratificada en la correspondiente resolución de II Congreso en 1980 se señala:

> En el terreno de la creación artística, la política cultural debe estimular la aparición de *nuevas obras capaces de expresar en su rica y multifacética variedad* y con clara concepción humanista, los múltiples aspectos

> de la vida cubana; de un arte que no ignore ni margine la realidad, las circunstancias de nuestra vida social, la historia combativa de nuestra patria, *sino que las exprese en toda su complejidad y riqueza con la más elevada calidad*; y que estimule también la labor de los escritores y artistas, contribuyendo cada vez más a la estimación debida de su producción y al reconocimiento de sus valores. ("Política cultural" 99, subrayado mío)

Este llamado a la revitalización de la cultura y la denuncia de la simplificación vuelve a aparecer en el artículo "Notas sobre nuestra política cultural socialista" publicado en Casa de las Américas en 1983, donde el Ministro de Cultura entonces, Armando Hart, indica lo siguiente: "La Revolución no puede subestimar la fuerza persuasiva y educadora que posee el arte. Sin embargo, para que se desempeñe esa misión y sea capaz de ejercer su importante papel ideológico, *ha de ser de calidad*" (Hart, "Notas" 21, subrayado mío). Esto adquiere más importancia si se toma en cuenta la producción literaria de llamado Quinquenio Gris, cuando el énfasis que se le daba a la función didáctica de la obra muchas veces impedía la calidad estética de la creación. De modo que en esta nueva etapa la cultura cubana contará con más apertura en cuanto a la creación artística, lo cual queda manifestado también en la redefinición de la función del Estado en cuanto a la creación artística: "Nuestros deberes políticos como dirigentes estatales no consisten en establecer normas para determinar administrativamente las formas artísticas.[...] El dirigente estatal no es un árbitro entre la sociedad y las formas artísticas. Su tarea, en este sentido, consiste en

facilitar la comunicación entre el movimiento artístico y el resto de la sociedad, de forma tal que se establezca una relación de confianza mutua" (Hart, "Notas" 20-21). En esta aclaración el Ministro reacciona a los problemas ocurridos durante el Quinquenio Gris como la imposición de los gustos personales de los funcionarios y los patrones estéticos de la creación artística. Estos problemas, advertidos ya por "Ché" Guevara en 1965, han sido reconocidos y admitidos. En la entrevista de Ministro de Cultura concedida a Luis Báez en el año 1983, Armando Hart proclama que se han cometido errores específicos en la aplicación de la política cultural y propone hacer un análisis de estos errores para tomarlo como un punto de partida para el futuro desarrollo cultural en Cuba. Esta actitud crítica se profundiza a partir del año 1986 cuando se inaugura en Cuba el período de la Rectificación de los Errores. Este período trae más libertad que, mientras se refiere a los cambios políticos y económicos, en el campo de la cultura se traduce en el clima ideológico más favorable a la creación y experimentación.

Los primeros pasos del esfuerzos del gobierno hacia la rectificación de los errores en el campo de la cultura se pueden observar, sin embargo, ya desde la fundación del Ministerio de Cultura que se plantea los siguientes objetivos: desarrollar un movimiento de masas y garantizar que la creatividad artística se manifieste con la más amplia y profunda libertad y que el debate ideológico se plantee

sobre la premisa de esta libertad. El Ministerio de Cultura se propone servir de puente entre el Estado y la política cultural por un lado, y los organismos, instituciones y agrupaciones culturales que han surgido a partir del triunfo de la Revolución. El Ministerio de Cultura coordina estos organismos que van a dar una aplicación concreta a los postulados de la política cultural. En la mencionada entrevista del Ministro Armando Hart, el Ministro resume las tareas de las cuales se ocupará el Ministerio de Cultura. Hart destaca tales áreas de trabajo como el desarrollo de la base material y técnica del arte (recursos, financiamientos, desarrollo tecnológico), la organización del sistema de enseñanza artística, la divulgación cultural, y el establecimiento de la relación entre el movimiento intelectual y artístico y los organismos del Estado (Hart 12).

Desde su fundación en el año 1976 entonces el Ministerio empieza a organizar reuniones con los artistas y escritores por medio de las cuales se persiguen los siguientes objetivos: "conocer de cerca nuestro movimiento artístico e intelectual" y "tratar de estimular el clima creador en el país" (Cambiar las reglas del juego 10). La labor efectuada por el Ministerio de Cultura ha jugado un papel de mucha importancia en la revitalización del ambiente cultural en Cuba en la segunda mitad de los años setenta y sobre todo en la década siguiente. Entre las pruebas que evidencian esta

revitalización de la vida cultural cubana pueden contarse varios debates y coloquios sobre el estado de la cultura cubana en los cuales los participantes, escritores y artistas así como los dirigentes políticos, debaten francamente la situación del momento. Los encuentros culturales más significativos de este tipo son las Jornadas de Narrativa Cubana que se celebran en Santiago de Cuba a partir del año 1979, el Primer Forum de Literatura Cubana en La Habana en 1983 y el Forum de Crítica del año 1987 (Huertas, Ensayo 17). Otro aspecto es la publicación de debates culturales en las revistas cubanas como Casa de las Américas, El Caimán Barbudo o Bohemia, que con mucho vigor analizan la situación de la cultura cubana del momento.[5]

---

[5]Bohemia, por ejemplo, publica en el año 1980 "Debate cultural" en el cual los invitados contemplan la situación de las letras cubanas del momento. Los participantes, miembros del Ministerio de Cultura (Sergio Chaple, Lázaro Jordán, Mario Guillén, Abel Prieto, Manuel Cofiño, Alberto Rocasolano, Alga Marina Elizagaray), representantes de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Luis Suardíaz, Eliseo Diego, Dora Alonso, Raúl Rivero), de la Casa de las Américas (Antonio Benítez Rojo), de la Brigada de Hermanos Saíz (Osvaldo Navarro, José Rivero, Carlos Martí) y un panel de periodistas coinciden en destacar la necesidad de la promoción de la crítica literaria: "la crítica produce el mensaje que es sólo para los eruditos, le falta el 'sentido orientador' para un lector común. Como solución proponen incorporarla en las revistas de gran tirada. Al mismo tiempo, es necesario que la crítica se ocupe de autores contemporáneos y que haga estudios rigurosos de las obras, porque hasta la fecha los estudios de la literatura actual que se han hecho se limitan a simples panoramas. Una de las posibles causas de este fenómeno queda resumida en las palabras de Suardíaz: "Es muy difícil que si un autor consagrado publica una obra deficiente algun joven crítico se atreva a decir que esa obra constituye un desacierto. Algunos jóvenes se han atrevido a criticar obras de arte y han sido

Los creadores mismos expresan sus opiniones por ejemplo en una serie de entrevistas como la organizada por la investigadora y crítica Madeline Cámara y publicada en el libro Diálogos al pie de la letra (La Habana, 1988). Al hacerles la pregunta sobre las virtudes y/o defectos de la novela cubana contemporánea, Alejandro Quejereta señala como defecto la carencia de humor (40), Jorge Luis Hernández añade la falta de originalidad y del desarrollo y profundidad de situaciones presentadas y la intención de hacer poesía a toda costa (122), y Alfredo Antonio Fernández observa "una suerte de 'chovinismo literario' que podría llevar a algunos escritores a a no traspasar ciertos límites alcanzados en su labor creadora, no correr el demasiado riesgo de escribir sobre nuevos temas que le resulten demasiado lejanos, no renovarse experimentalmente, en fin, no sobrepasar y trascender lo que han alcanzado" (42). Miguel Mejides, también participante en el debate, destaca que "parece, que después de nuestra Guerra de Liberación, de los combates de Girón, en nuestro país no ha sucedido nada más. Se repiten y se repiten esquemas. [...] No aparece nada nuevo. Sólo búsquedas de nuevas formas para un contenido que no cambia" (Cámara, Diálogos 42).

---

prácticamente aplastados por la crítica contraria. Necesitamos una crítica profunda y, por supuesto, martiana." (Bohemia 6)

A estos problemas, sin duda resultados del Quinquenio Gris, responde la década de los ochenta con un afán renovador en la creación literaria.

Para resumir, la transformación sociopolítica y económica, para poder funcionar en el nivel colectivo, debe ocurrir primero en el nivel individual. Así, para contribuir a la formación de la conciencia revolucionaria de los ciudadanos, el gobierno cubano acude también al arte como uno de los canales de divulgación de este mensaje revolucionario y crea una política cultural que sirve a este objetivo.

Con la evolución de la política cultural evolucionan también las posiciones de los intelectuales, cubanos tanto como extranjeros, en cuanto al proceso revolucionario en Cuba. Mientras hay los que hasta la fecha mantienen su apoyo hacia la Revolución, hay otros que, en diferentes etapas del proceso revolucionario, asumen una posición crítica y, por consiguiente, entran en el debate con el discurso oficial del gobierno revolucionario. Este debate se lleva a cabo en las revistas literarias en Cuba así como en el extranjero, dado que muchos de los intelectuales cubanos se vieron obligados a exiliarse.

Como se ha visto, después del triunfo de la Revolución en Cuba se produce, por un lado, narrativa que con fines didácticos contribuye a la formación del hombre nuevo, pero, por el otro, en algunas obras sus autores evitan el

compromiso político o, en algunos casos, desafían el proceso revolucionario.

La culminación en el "caso Padilla" así como el Congreso de Educación y Cultura en 1971 y sus resoluciones, tienen como resultado el hecho de que el arte se convierte en instrumento para la educación de las masas y en la narrativa se empieza a producir lo que los críticos han dado en llamar "novela ideológica". Esta situación lleva al período llamado el Quinquenio Gris (1971-1975) y la represión oficial en el campo de la cultura. El año 1976 y la fundación del Ministerio de Cultura trae la apertura y revitaliza el ambiente cultural cubano.

CAPÍTULO 2
El ESCRITOR, EL TEXTO Y EL LECTOR--LA FUNCIÓN DEL CUENTO EN EL PROCESO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CONCIENCIA REVOLUCIONARIA EN CUBA (1966-1986)

El proyecto de la edificación de la conciencia revolucionaria y la formación del ciudadano-modelo, "el hombre nuevo" llegó a ser central para el desarrollo de la sociedad socialista en Cuba. Como se ha visto en el capítulo anterior, este objetivo se refleja en la política cultural cubana que se está desarrollando en Cuba a partir del triunfo de la Revolución en enero de 1959. Este proyecto, a su vez, iba acompañado de un ingrediente fundamental: la creación de un público lector, amplio y capaz de entrar en relación dialógica con la letra impresa.

No cabe duda que uno de los logros más importantes de la Revolución fue la realización de la Campaña de Alfabetización en 1961. Antes de la Revolución, 23,6% de población eran analfabetos; esta cifra alcanzaba 42% en las zonas rurales y 11% en las ciudades (Smorkaloff 126). La Campaña de Alfabetización emprendida con los fines de educación y concientización del pueblo resultó en casi total eradicación del analfabetismo; los cubanos que se alfabetizaron alcanzaron, a través de los cursos de seguimiento y la educación para adultos un nivel escolar mínimo de sexto grado

que, a partir de la década del 80 se está elevando al noveno grado (Smorkaloff 127). Después de la Alfabetización, los esfuerzo del gobierno revolucionario se dirigieron hacia el proceso de la formación de lectores. El sector de lectores que surgió empezó a desarrollar el hábito de lectura. Un factor de mucha importancia en la formación de este lector nuevo ha sido la accesibilidad de libros para los ciudadanos; en otras palabras, borrar la línea que antiguamente dividía la élite intelectual y el pueblo y reducía el consumo de arte a una minoría. Se forma la Imprenta Nacional y la Editorial Nacional y surgen diferentes instituciones, como bibliotecas municipales o librerías que organizar una serie de actividades para promover la lectura.

Los esfuerzos de inculcar el hábito de lectura en los ciudadanos, existentes desde la Campaña de Alfabetización, se intensifican en el ambiente cultural de afán renovador a partir de 1976. En 1977, por ejemplo, se llegó a institucionalizarse una actividad de promoción literaria, el Sábado del Libro, que consiste en la venta de las publicaciones nuevas, pero no en las librerías, sino al aire libre, en los parques u otros espacios abiertos. A estas actividades asistían con frecuencia los escritores y los editores, para dialogar con el público lector.

No se puede hablar de la literatura cubana posrevolucionaria, particularmente la de las primeras década después del triunfo, sin considerar al lector en cuanto

entidad real, o cuando menos, en cuanto construcción imaginaria omnipresente en el proceso de la producción de los textos. Aunque no es característica exclusiva de la literatura cubana del período, es imposible leer los textos sin tomar conciencia de su clara orientación hacia el lector.

Wolfang Iser, teórico de la "crítica del lector", o "estética de la recepción" distingue en su estudio The Act of Reading (1978) entre dos conceptos del lector; el lector real y el lector hipotético o implícito.

El lector real es una categoría amplia y abstracta, un reflejo de multitud de lectores de carne y hueso a través de la historia, o una comunidad de lectores que en mayor o menor grado, llega a establecer con el texto una relación de identificación o rechazo.

La crítica del lector presume que un escritor al escribir ficcionaliza a un público lector en su imaginación y que este lector o estos lectores hipotéticos se ven, a veces, manifestados en el texto mismo o, de lo contrario, está implícito. El concepto de este "lector hipotético" o "lector implícito" queda definido por Wolfgang Iser como

> [the reader} who embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect--predispositions laid down not by an empirical outside reality but by the text itself. Consequently, the implied reader as a concept, has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct an in no way to be identified with any real reader. (34)

Como señala R. Jiménez, en la conferencia titulada "La narrativa de aprendizaje en Latinoamérica y la crítica del

lector", el concepto del lector implícito es entonces una estructura textual que anticipa la presencia del recipiente sin que necesariamente tenga que definirlo. La manera en que el autor se dirige al lector implícito, la manera en que comparte con él comentarios narrativos y le introduce al mundo ilusorio representado en la ficción, sugiere o revela el papel asignado a este lector mientras progresa la narrativa. Aún más, la manera en que este lector implícito es invitado a participar en el texto nos da una indicación de cómo el lector real debe responder al material narrativo y, en última distancia, cómo este debe ser interpretado.

La tarea del crítico es identificar a este lector hipotético o implícito que, en última distancia cumple con la función de sugerirle al lector real el modo o modos de acercamiento al texto. Hay diversas estrategias que usan los autores para indicar la presencia, sea explícia o implícita, de un destinatario. A continuación vamos a examinar ejemplos de la cuentística de la Revolución e incluir la perspectiva de la crítica del lector.

Los años duros (1966)

En los años sesenta en Cuba escriben autores jóvenes cuya obra refleja el proceso revolucionario. Uno de estos escritores es Jesús Díaz, nacido en el año 1941, cuya colección de cuentos, Los años duros, 1966, junto con otras colecciones de cuentos, Condenados de Condado, 1968, de

Norberto Fuentes, y Los pasos en la hierba,1970, de Eduardo Heras León, y Escambray 60, 1970, de Hugo Chinea se consideran como ejemplos de la obra narrativa producida en el "Quinquenio de Oro" de la cuentística post-revolucionaria. Como señala S. Redonet, "fue precisamente la obra de aquellos jóvenes la que actualiza no sólo la cuentística sino la narrativa en general en nuestra reciente literatura" ("Para ser lo más breve" 10).

Los años duros ganó el Premio de Casa de las Américas en la categoría del cuento en el año 1966. Esta colección de cuentos se merece un análisis pormenorizado porque en ella se puede observar con claridad el proceso del forjamiento de conciencia revolucionaria.

Una de las aludidas estrategias que marca la presencia de un destinatario, o, en otras palabras, el lector implícito, en la obra narrativa es el tipo de lenguaje empleado. El lenguaje que se usa a lo largo de Los años duros tiende a ser simple, con el empleo de muchas expresiones coloquiales frases populares o "malas palabras"; esto puede servir como una indicación de que el lector hipotético, a quien visualiza Jesús Díaz, es, en vez de una élite literaria, el pueblo, posiblemente el sector de lectores solo recientemente alfabetizado. El lenguaje que se usa entonces trata de crear una conexión con la cultura popular. Le da a la obra el carácter de espontaneidad, casi testimonial, creando así una relación casi íntima con el lector

revolucionario. Se anticipa entonces la presencia del lector implícito o hipotético, que está familiarizado con el proceso revolucionario y ha participado en él, desde las resurreciones contra Batista hasta el proceso de formación del "hombre nuevo".

Se trata de una serie de diez cuentos que están estrechamente integrados por la materia histórica; hay dos divisiones grandes, la primera consiste de siete cuentos y se titula "Muy al principio" y la segunda, "No matarás". Los primeros tres cuentos que pertenecen a la sección "Muy al principio" dan tres versiones de la misma realidad--el último año de la dictadura de Batista y la huelga estudiantil en el Instituto de La Habana. Los tres personajes que cuentan, Boby, el Chino, y Rolo, tienen diferentes destinos. Boby, el hijo de un médico habanero, después de la huelga sale del país y vive en el "Norte", el primer cuento titulado "El encuentro" habla de su vuelta a Cuba y su encuentro con sus compañeros; el segundo cuento, "El cojo", sigue la historia del Chino, que pierde una pierna en el ataque preparado por los tres amigos, más tarde es detenido y torturado, y "El capitán" habla de Rolo, que se va a la Sierra. Contados en la primera persona, los cuentos permiten penetrar en el pensamiento íntimo de los personajes, y le permiten al lector distinguir entre los personajes en términos de su compromiso con la Revolución. Mientras Boby abandona la Revolución, y el Chino representa una actitud del "revolucionario aventurero",

cuyo objetivo es sobre todo una venganza personal, (quiere vengarse del profesor que lo ha traicionado), Rolo es el que realmente comprende los objetivos de la Revolución, reconoce cómo Boby ha cambiado después de haberse ido al exilio y vive en la Sierra. La lectura a la que va a dedicarse es el Manifiesto Comunista. La ubicación del relato de Rolo al final de la trilogía y la frase final, cuyo trecho "siento otra vez sus lágrimas, ahora sobre mis barbas del capitán rebelde" indica que el desarrollo por el que pasó Rolo es el del "revolucionario verdadero".

En esta secuencia de tres cuentos se presentan entonces múltiples perspectivas;

> [a]s the reader uses various perspectives offered him by the text in order to relate the patterns and the 'schematized views' to one another, he sets the work in motion, and this very process results ultimately in the awakening of responses within himself. (Iser, "The Reading Process" 381)

La respuesta que se espera del lector implícito, o hipotético,y que sugiere la interpretación por el lector real, es la de su identificación con el "revolucionario verdadero" y rechazo de los otros.

"Con la punta de una piedra", el título del cuento siguiente, relata como un soldado mató a otro por no compartir con él el agua que les quedaba cuando se escondían de los rebeldes en las montañas. La relación entre los soldados se caracteriza por la falta de compañerismo y solidaridad pero sobre todo por una crueldad extrema en el

trato con los rebeldes encarcelados; las torturas a que los sometían se describen en el cuento con el propósito de enseñar lo inhumano de su conducta y su comportamiento en general significa una degradación moral que resalta al relacionarlo con el comportamiento de revolucionarios de los otros cuentos, como Rolo, por ejemplo. Estructurado como un monólogo incoherente de uno de los dos personajes, el cuento ayuda a comprender el sufrimiento del Chino de la primera secuencia de relatos.

Entre los cuentos que hablan de la lucha insurreccional contra Batista y los que tratan la realidad postrevolucionaria, se encuentra el relato titulado "El polvo a la mitad", un cuento con elementos fantásticos que difiere del resto de la colección y tiene un significado alegórico. El hombre que viaja con su mujer en el carro a través de un terraplén lleno de polvo recoge a un pasajero misterioso que se baja al llegar a un pueblo y desaparece en una nube del polvo. La presencia de este forastero podría haber tenido lugar apenas en la imaginación del protagonista. Se ha interpretado este cuento como la historia de Cuba, la búsqueda de un nuevo tiempo, en el cual los viajeros se mueven en el carro, que puede representar la Revolución,--"sólo frente al auto era más claro"(39)--mientras el camino cubierto de polvo simboliza el pasado cubano, la Cuba batistiana, que el carro está dejando atrás (Cachán 89).

Desde el punto de vista de la formación del sujeto revolucionario los más importantes son los dos siguientes cuentos, "¡No hay Dios que resista esto!" y "Diosito" que elaboran el tema de la construcción de la conciencia revolucionaria. El primer cuento se desarrolla en un cañaveral donde un grupo de trabajadores voluntarios está cortando la caña, en difíciles condiciones que se describen al comienzo de cada una de las secciones en un breve apartado. Las cinco secciones de diálogos entre los hombres se intercalan con los monólogos de Fresneda, un burgués de La Habana, que no tiene ninguna experiencia con cortar caña y quiere irse porque "¡No hay Dios que resista esto!" Su plan es arreglar que reciba un telegrama de su casa sobre la enfermedad fingida de su mujer para poder irse. La llegada de este telegrama coincide con otro, para el jefe de la brigada, José, sobre la muerte de su madre. Fresneda decide quedarse, para ayudar al colectivo. Este cuento entonces muestra el conflicto entre la conciencia individual y la nueva comunidad; el proceso formativo por el cual pasó Fresneda, se enseña en el cuento con fines didácticos, así es como se forjan los revolucionarios.Esta transformación de Fresneda simboliza la transformación del ciudadano cubano en el "hombre nuevo", revolucionario preparado para sacrificarse por la sociedad. El título que se repite en el texto se utiliza con el propósito de enseñar que solamente por medio

del trabajo duro, el sacrificio y el sentido de comunidad se llegará al futuro mejor.

El cuento siguiente elabora el tema de los principios ideológicos de la Revolución, pero no se llega a esta conversión revolucionaria que se presenta en el cuento anterior. Sin embargo, aquí se presentan visiones diferentes de varios personajes, el creyente "Diosito", el sargento Efrén, el teniente Dorta, y el instructor ideológico de La Habana, porque se trata de "un dilema individual ante el rechazo o la aceptación de un cambio social que es supuestamente universal" (Cachán 93).

La última trilogía titulada "No matarás" trata de la lucha de los revolucionarios contra los bandidos. Se define aquí el carácter moral de la lucha. La visión que se presenta es marcadamente ideológica, se crea un contraste claro entre los milicianos y los bandidos en cuanto a sus características morales.

Como se ha señalado en una ocasión,

> Los años duros ha tratado de edificar un parámetro literario donde se estableciera un lenguaje común. Lo que ha logrado es un discurso, que es político porque también lo es social, que es dialéctico, porque es histórico; y, finalmente, argumentado no por una relación lineal de los hechos, sino como fenómeno de ruptura y discontinuidad histórica que exigía nuevas formas testimoniales ante la enormidad del proceso revolucionario que acontecía. (Cachán 93)

Tiempo de cambio (1969)

Esta colección de cuentos de Manuel Cofiño inaugura la tendencia del cuento ideológico que es el tipo de cuento que llega a publicarse casi exclusivamente en el período entre 1971-1976, el aludido Quinquenio Gris.

Cofiño comenzó su carrera literaria relativamente tarde, con el premio, como se ha indicado en el capítulo anterior, que ganó en el Concurso "26 de julio", organizado por el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias en 1969. Después ganó una serie de premios, inclusive Premio Casa de las Américas por su novela La última mujer y el próximo combate (1971); su carrerra literaria, señala Hernán Vidal, se dio totalmente dentro de los marcos de la institucionalidad revolucionaria (35). La extraordinaria popularidad de este escritor en Cuba se comprueba el hecho que el número de ejemplares en la tirada en cada una de las ediciones de sus libros compara muy favorablemente con cualquiera de los autores más prestigiosos de la narrativa del boom: "Las tiradas se agotan rápidamente, prueba de que el público lector cubano se ve reflejado en esta obra" (Vidal 35).

Ahora bien, ¿quién es el lector hipotético o implícito de los cuentos de Cofiño? Dada la simplicidad del lenguaje empleado, las oraciones simples y estructura narrativa sencilla, estos cuentos se dirigen también al sector recién alafabetizado del pueblo cubano. La diferencia, sin embargo,

entre estos cuentos y los de Jesús Díaz es, en palabras de Iser, "the extent to which the unwritten part of a text stimulates the reader's creative participation":

> [literary text] is something like an arena in which reader and author participate in a game of the imagination. If the reader were given the whole story, and there were nothing left for him to do, then his imagination would never enter the field, the result would be boredom which inevitably rises when everything is laid out cut and dried before us. A literary text must therefore be conceived in such away that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative. In this process of creativity, the text may either not go far enough, or may go too far, so we may say that boredom and overstrain form the boundaries beyond which the reader will leave the field of play. (Iser, "The Reading Process" 382)

En los textos de Cofiño la necesidad de participación creativa del lector se reduce considerablemente, porque los cuentos operan con una simple dicotomía: como eran los protagonistas antes de la Revolución y como son ahora.

Tiempo de cambio contiene siete cuentos en que todos, menos uno, contrastan el pasado prerrevolucionario con el presente. El cuento "Tiempo de cambio" da evidencia de la profunda transformación del pueblo cubano, el cambio positivo que se personifica en una ex-prostituta durante el régimen batistiano, que ahora trabaja de camarera en una heladería. Narrado en primera persona por un hombre joven, el cuento revela el pasado de esta mujer, que se prostituía para poder alimentar a su hijo recién nacido porque no podía encontrar otro tipo de trabajo. Ahora, "porque todo ha cambiado", está

trabajando, "sonriente, hasta bonita, con su uniforme de poplín blanco y con esa banderita que dice: 'Muerte al invasor' prendida en el pecho" ("Tiempo" 6). La imagen de su pecho en el cual lleva la banderita con el mensaje revolucionario se contrapone a la imagen de sus senos de prostituta que trataba de proteger para poder dar a comer a su hijo. En un lenguaje simple el narrador insiste repetidamente en la necesidad de darse cuenta de este cambio que trajo la felicidad a la gente y de la dignidad que la Revolución le ha devuelto a los cubanos.

Uno de los elementos que se pueden notar en los cuentos de Tiempo de cambio es la presencia de la violencia cuya función analiza Hernán Vidal. El clímax de la violencia establece el momento de ruptura, a partir de la cual la situación cambia y el individuo tiene que definirse. Por ejemplo en "La noche baja" un revolucionario revela que el acto heróico de parar el ataque de contrarevolucionarios nació en realidad de un acto de cobardía, de fingir su muerte:

> Las voces se oían mucho más cerca y entonces me golpeé en la nariz con la culata del fusil de Tico, me di duro y después en la frente y le metí el dedo en la herida y le pasaba la mano por el pecho y me embarré de sangre toda la cabeza. Lo quité de arriba de la cama y lo puse en el piso y me tiré en la cama con la cabeza boca abajo sobr el charco de sangre que todavía estaba tibiecita. (Cofiño, "La noche baja" 35)

El protagonista se arrepiente de su acto y da cuenta de cómo ha cambiado:

> Cuando te digo que cuando me acuerdo me dan ganas de levantarme la tapa de los sesos de un balazo. Después, no sé. La rabia, la conciencia, los remordimientos que muerden como perro jíbaro aquí dentro, todas las cosas, uno que cambia. Las cosas que uno ve y va comprendiendo. Después ya fui otro, ese que tú veías en mí antes de decirte lo que te estoy diciendo.(36)

Este cambio que acontece es sintomático de la narrativa de Cofiño y en general las obras típicas del Quinquenio Gris. No sólo que los protagonistas tienen que definirse en cuanto a su postura respecto a la Revolución, sino que esta definición tiene que ser absoluta, no hay espacios intermedios.

La promoción de los ochenta

No es hasta la segunda mitad de la década de los setenta cuando se produce un cambio en la dirección en que va el cuento. Salvador Redonet ofrece una mirada crítica a la producción tal vez no solamente cuentística, sino también de la narrativa cubana en general, de los últimos años. El crítico ve las deficiencias existentes en la producción de los autores jóvenes tanto como de los mayores. Los jóvenes, según Redonet, tratan de imitar la obra ya existente sin mostrar nuevos aspectos de la realidad público lector y producen así cuentos "desvitalizados y estereotipados". En los autores mayores el crítico nota un cierto desgaste temático, "reiteran, de una manera u otra, los mismos problemas y el modo de abordarlos" (Redonet, "Problemas" 66). Mientras el el crítico reconoce que los asuntos elaborados en la literatura, como las tradiciones históricas, la lucha

contra diferentes tiranías, la lucha clandestina, los sucesos de Playa Girón, la limpia de Escambray, el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo en esta etapa de transición, siguen vigentes, en su opinión, "el cuento [...] tiene la posibilidad y el deber de plasmar los conflictos y problemas que, no ajenos a los grandes asuntos ya mencionados, se hallan en nuestro acontecer más cercano" (66-7).

Otro asunto que se aborda en el estudio crítico en cuestión es el ideal estético de autor. Redonet usa la cita de la carta de Engels escrita a Minna Kautsky acerca de una novela para denunciar el carácter didáctico de las obras narrativas recientes publicadas en Cuba. En estas obras los autores de una manera muy transparente presentan su punto de vista ideológico con el propósito de convencer al lector: "Usted tiene probablemente la necesidad de tomar públicamente partido en este libro, de proclamar ante el mundo sus opiniones. Está ya hecho, y no necesita usted repetirlo en esa forma" (67).[1] Los problemas ideotemáticos llevan a problemas en el plano composicional que Redonet atribuye al esfuerzo de los autores de "esclarecer posiciones de todo

---

[1]Es significativo que de esta misma cita se sirva el Ministro de Cultura Armando Hart al hablar de los problemas de la literatura cubana del momento, y particularmente de la simplificación de la relación arte-tendencia política. La referencia a la carta de F. Engels a Minna Kautsky se encuentra incluída en el artículo "Notas sobre nuestra política cultural socialista" publicado en Casa de las Américas en 1983).

tipo y de por sí claras" y el resultado es una escritura forzada (69).

Esta situación cambia a partir del año 1976 cuando, después de la fundación del Ministerio de cultura, empieza el proceso de la revitalización del ambiente cultural. Esto coincide con el momento de la aparición en la escena cultural de una nueva promoción de cuentistas, encabezadapor los precursores, Mirta Yáñez (1947) y Rafael Soler (1945-75). Nos permitimos hablar aquí de la "promoción" de los ochenta que definimos como la de autores que nacen a partir del año 1950, maduran en pleno ambiente revolucionario y empiezan a publicar en la década de los ochenta.

Los autores que pueden incluirse en esta promoción son los siguientes: Rafael Soler (1945-1975), Mirta Yáñez (1947) como precursores, y Senel Paz (1950), Miguel Mejides (1950), Reinaldo Montero (1952), Francisco López Sacha (1953), Luis Manuel García (1954), Arturo Arango (1955), Leonardo Padura (1955), Chely Lima (1955), Aida Bahr (1958), Marylín Bobes (1955), Nancy Alonso (1949).

Estos escritores aparecen en la escena literaria cubana en el momento que Pamela Smorkaloff denomina "La edad de oro de la imprenta revolucionaria"; como se ha indicado, es el período de la revitalización del ambiente cultural y como resultado aumenta considerablemente el número de libros que

se se llegan a publicar.[2] La mayoría de estos escritores tienen varios libros de cuentos publicados. Hay que mencionar también una serie de antologías, publicadas en los ochenta tanto como en los noventa, que recogen la cuentística de estos autores: Hacer el amor. Siete jóvenes cuentistas cubanos editada por Alex Fleites (1986), Cuentos contemporáneos cubanos 1966-1990 editada por Madeline Cámara (1989), Los muchachos se divierten editada por Senel Paz (1989) El submarino amarillo. Cuento cubano 1966-1991 editada por Leonardo Padura (1993), Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana editada por Francisco López Sacha y Salvador Redonet (1994) y Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas editada por Mirta Yáñes y Marilyn Bobes (1996).

Los autores de esta promoción, como se ha señalado, nacen antes del triunfo de la Revolución, pero se forman dentro del ambiente revolucionario. O sea, son aquellos, que, según las palabras de "Ché" Guevara, no tienen que combatir "el pecado original" de haber nacido (o, en este caso, haber vivido como adultos) en la Cuba prerrevolucionaria y por eso no ser auténticamente revolucionarios.

---

[2]Smorkaloff señala en su investigación: "De 1959 a 1976 se publicaron en el país 1,544 títulos de autores cubanos. Desde 1977, año en que se funda la editorial Letras Cubanas, hasta 1986, la editorial publicó novecientos cincuenta y ocho títulos; en siete años, el cuarenta por ciento de todo lo editado en casi dos décadas anteriores" (224).

Tal vez el rasgo más significativo que distingue las colecciones de cuentos de la producción cuentística del pleno Quinquenio Gris es la nueva perspectiva que adoptan los autores. Esta perspectiva consiste en el empleo del protagonista joven--niño o adolescente, que está descubriendo el mundo alrededor. Esta fue la razón por la cual los críticos han dado en llamar la obra de estos autores la "cuentística del deslumbramiento".

Aquí interesa ver esta cuentística desde la óptica de la crítica del lector. La estética de la recepción es un prisma de interés particular en este caso, porque en la cuentística de esta promociónpuede observarse la continuidad con el propósito pedagógico de los cuentos de autores de la promoción anterior.

La ruptura, sin embargo, se produce también, la cuentística cubana registra un cambio en el año 1976, cuando aparecen las colecciones de cuentos Campamento de artillería (la colección Noche de fósforos, publicada en el año 1974 ya tiene características de su segundo libro) de Rafael Soler, y Todos los negros tomamos café de Mirta Yáñez.[3]

La obra cuentística de Rafael Soler, recogida en las colecciones Campamento de artillería (1974), Noche de fósforos (1976) y, póstumamente, El hombre en la fosa (1980),

---

[3]Entre otras colecciones de cuetnos de este período pertenecen Alánimo, alánimo (1977) de Rosa Ileana Boudet, El onceno mandamiento (1977) de Alberto Batista Reyes, y Nosotros, los felices (1978), de Omar González.

trae el cambio que pide Redonet y en sí representa una ruptura así como la continuidad de la tradición cuentística en Cuba. En el primer período de la Revolución la cuentística cubana consiste de dos maneras fundamentales de narrar--la del predominio de la anécdota y la del predominio de la fabulación (López Sacha, "La promoción" 22). Los narradores de la anécdota suelen dividirse en dos grupos, los de la violencia, (Díaz, León, Fuentes), y los del cambio (Cofiño, Chaple, Navarro, Chinea), que se concentran en la transición de un mundo a otro. La obra de estos narradores tiene un valor casi testimonial y se basa en la autenticidad y el referente inmediato, sirviendo casi como un documento de la lucha revolucionaria y, por consiguiente, la construcción del socialismo. Los fabuladores (Dora Alonso, Gustavo Eguren, Imeldo Alvarez, José Lorenzo Fuentes, Antonio Benítez Rojo), por el otro lado, usan la anécdota de base con el propósito de la creación de una realidad fabulada con ingredientes fantásticos, simbólicos o insólitos (López Sacha, "La promoción" 23).

Soler no se ubica en ninguno de estos dos grupos, sus cuentos no usan la fabulación o los elementos no-realistas que menciona López Sacha. Por otro lado, tampoco son cuentos de la violencia que dependen del desarrollo de la anécdota; esta es inexistente o mínima. Los cuentos de la colección Noche de fósforos, como "Dos brigadistas" o "Un pedido a la familia" no tienen trama ensentido estricto. En el primer

caso se trata de dos cartas breves que dos brigadistas mandan a casa a sus madres, y cada uno a su manera cuenta de la vida en el campo; el primer hijo se presenta como un héroe que describe las difíciles condiciones en las cuales vive (la caminata, el río Toa, guineo verde hervido, de comer todos los días), mientras que el otro escribe con una actitud positiva, digna de un buen revolucionario. El segundo cuento, "Un pedido a la familia" es simplemente una lista de objetos, un pedido propio, que empieza con "Querida madre:" y termina "Tu hijo, que te quiere, revoluciona-riamente, Bebo". Es un ejemplo excelente de la narrativa de Soler, que impacta no por lo que dice, sino por lo que no dice. En vez de una narración explícita del heroísmo y sacrificio de los jóvenes brigadistas, al lector se le ofrece una imagen mucho más íntima de la participación de la juventud en la Campaña de Alfabetización, por ejemplo a través de la enumeración de objetos de que el joven carece mientras está trabajando en el campo, y por eso se los pide a su madre.

Esta ruptura con la narrativa anterior en el plano ideo-temático se ve reflejada también en el plano estilístico. Soler plantea el problema del lenguaje; el fragmento de uno de sus cuentos, "Carta a la madre" se ha vuelto uno de los más citados dado que este párrafo puede considerarse sintomático del cambio que sucede en la cuentística de la época, de la ruptura con las formas establecidas anteriormente:

> Intentó volver a escribir su carta y se puso a escribir y tachar hasta que un rato después sólo tuvo tachaduras y ninguna palabra que dejar. Se propuso no pensar en lo que pudiera pensarse de su carta y escribir como lo hacía antes y terminar de una vez; pero ni siquiera eso le salió. Comprendió que no podía volver a escribir como antes. Y tampoco le salía nada en otro tono. Como ni siquiera sabía en qué tono iba a escribir, decidió escribir sin ninguno, sino, simplemente como si le contara a la madre lo que quería contarle, con las palabras que le salieran. Sólo así pudo escribir. Al terminar, se sentía como si de verdad hubiera hablado con ella. De cómo había escrito, no podía opinar. Era de noche. (Soler, "Carta a la madre" 39)

Mientras por un lado este párrafo parece referirse a la situación del joven y el proceso de maduramiento por el cual está pasando participando en la Campaña de Alfabetización, al mismo tiempo se ofrece la lectura que sugiere el abandono de la escritura, o discurso, de la violencia y el violento enfrentamiento del individuo con la historia, y una tendencia a la escritura de más intimidad.

A Rafael Soler como precursor de la nueva promoción de escritores se úne Mirta Yáñez (1947) cuya colección de cuentos Todos los negros tomamos café (1976) obtuvo mención en el concurso 26 de Julio del año 1975. La autora toma como la anécdota la recogida del café en el campo y la ayuda de los brigadista de La Habana. Los cuentos están intercalados entre las viñetas--reflexiones líricas sobre la naturaleza en el campo presentan las experiencias de la brigada, nuevas para los jóvenes de la capital y al mismo tiempo el mundo de los campesinos entre los cuales se encuentran también los viejos haitianos. El primer cuento, "De muerte natural"

elabora el conflicto entre el blanco hacendado y el viejo haitiano Julián evita la simple esquematización frecuente en la narrativa de las obras típicas del Quinquenio Gris y privilegia los elementos de fabulación que alejan el cuento del esquematismo. El cuento que ha dado título a toda la colección,"Todos los negros tomamos café", resulta el más interesante porque presenta cómo las mujeres, para poder incorporarse al proceso revolucionario tienen que vencer las dificultades adicionales basadas en los prejuicios contra la mujer en el régimen anterior. El conflicto generacional en la "buena familia" entre la madre que se opone a que su hija vaya a recoger el café y la hija que quiere ir a trabajar de voluntaria está subrayado por el hecho que la hija va a transgredir lo permisible para una mujer--como "una muchacha de su casa" no debe correr la amenaza de "perder la honra por ir a un trabajo voluntario" (Yáñez, "Todos los negros" 97), y, como dice la madre, "Y quien quita, [...] que el cafetal te trastorne hasta el punto que te enamores de un *negro*" (98), subrayando así también los prejuicios raciales como otro rasgo de la sociedad prerrevolucionaria. El siguiente párrafo resume el ideal de la conducta de la mujer tradicional contra el cual se rebela la protagonista:

> Sabes lo que significaba ser una niña blanquita. Tan blanca como la margarita de papel que mi madre estruja nerviosa entre sus manos en la foto de mi cumpleaños, con el corazón amarillo rebosante de inocencia. Porque una niña blanca debía ser cuidada al máximo, criada con todas las ordenanzas de salud e higiene. A la calle no puede salir sola. Al cine con papá. A la escuela va de

> la mano de su madre. A jugar con otros no puede. A mataperrear no. Cómo cambian los tiempos. (98)

El tono irónico que emplea la narradora indica que este modelo de conducta no es aplicable para las jóvenes de la nueva generación que se está formando en un ambiente social nuevo.

A la obra de Rafael Soler y Mirta Yáñez se le atribuye el carácter de vanguardia de una nueva promoción (Redonet 14), que abre con Senel Paz (1950). Su colección de cuentos titulada El niño aquel (1980) inaugura lo que hoy consideramos la cuentística de los ochenta. El niño aquel consiste de siete cuentos autosuficientes en cuanto a las historias pero al mismo tiempo unidos en cuanto a los temas elaborados, los motivos que se repiten y el empleo de un niño como protagonista. Los protagonistas no siempre son el mismo niño, pero con la excepción del relato titulado "Daniel", comparten algunas características, como por ejemplo siempre pertenecen a las familias pobres y se están criando con los abuelos, sea en el campo o en la ciudad. El padre no está presente en los relatos o, en "Bajo un sauce llorón", no se interesa por el niño, y la madre suele estar trabajando en la ciudad o en la casa de gente rica. La separación entre los ricos y los pobres, la humillación que los pobres sufren y la falta de esperanza de una vida mejor por parte de los pobres son los motivos que se repiten en toda la colección de cuentos. Resulta evidente que El niño aquel se concentra en

el período prerrevolucionario y sus injusticias sociales. El fragmento de un discurso de Fidel que abre la colección de cuentos, "Los niños en este país nacieron el día en que triunfó la Revolución", sugiere la comparación de las condiciones de vida de entonces con las de ahora, después del triunfo de la Revolución, cuando esas injusticias sociales dejaron de existir. Lo que aparta El niño aquel de la producción literaria de los años anteriores es el uso del protagonista niño que suele ser el narrador de los relatos o cuya visión se usa como la focalización de los cuentos. Por medio del empleo de la perspectiva del niño el autor logra construir un discurso por un lado poético, por ejemplo con imágenes de la belleza del campo, y, por el otro, patético, como al observar el niño las cosas en la casa de la señora Enriqueta: "Ellos nunca podrían vivir así, no sólo porque jamás tendrían dinero para comprar aquellos aparatos raros, sino para acostumbrarse se necesitaba ser gente distinta. [...] Y no era porque ellos vinieran del campo, es porque esas cosas no son normales, no son como Dios las hizo" (Paz, "Almuerzo" 23).

La perspectiva del niño en estos relatos es de importancia indiscutible. El niño funciona como la encrucijada de las sociedades de dos generaciones y, como los señala el epígrafe tomado de un discurso de Fidel, representan el futuro del país, postula las direcciones para el porvenir.

Con la llegada de los años ochenta, las indagaciones en el pasado prerevolucionario y los primeros años después del triunfo de la Revolución se hacen cada vez menos frecuentes. La promoción de los ochenta es de la generación de jóvenes que por razones de la edad no pudieron participar en ninguno de los grandes acontecimientos épicos de los años 60,[4] de modo que su tarea revolucionaria consiste de "heroísmo cotidiano", en otras palabras, la participación en las tareas diarias de la transformación del país. La formación intelectual que obtuvieron estos escritores se realizó dentro de un sistema educacional estable, muchas veces el de la conjunción de estudio-trabajo y la vida en las becas lo cual se convirtió en la experiencia común. El universo de los estudiantes becados llega a ser frecuentemente elaborado en los cuentos de la primera parte de los ochenta. Lo que funciona como denominador común de estos cuentos es la perspectiva del adolescente-joven que ya habían introducido en sus cuentos, entre otros, Rafael Soler y Mirta Yáñez. Los protagonistas de los cuentos están resolviendo una serie de conflictos de índole moral y presentan los modelos deseables de comportamiento. Es una tendencia tan marcada que el narrador

---

[4]Ha logrado notoriedad el recuerdo de Francisco López Sacha que comenta lo siguiente:
"Yo recuerdo que cuando se declara el ataque de Girón, salió una maestra en camioneta gritando:"¡Ahora sí están atacando! ¡Váyanse a la casa!" Un amigo y yo salimos de lo más contentos, porque no había clases". (Letras cubanas, núm. 12, julio-diciembre de 1989, p. 205)

y crítico cubano, Luis Manuel García, denomina la narrativa de este período "Narrativa de la Adolescencia" o "Narrativa de la Ética" ("Crónica" 123).

La relevancia de la crítica de lector para el análisis de relatos de aprendizaje conocidos como el Bildungsroman ha sido señalada por R. Jiménez en la mencionada ponencia "La narrativa de aprendizaje en Latinoamérica y la crítica del lector" presentada en Kentucky Foreign Language Conference en 1993. Apunta Jiménez, que el texto de aprendizaje, en general, más que cualquier otro texto, funciona con frecuencia como un cianotipo, una guía para seleccionar, ordenar y reaccionar a lo que se enfoca en el texto. El crecicimiento del indivíduo es el núcleo organizador de este sistema, y sirve a muchos autores para metaforizar la experiencia en grande de una generación, o grupo social determinado. Al elaborar un discurso de socialización y poner en evidencia el mecanismo de reproducción cultural que forma al individuo en circunstancias históricas concretas, el relato de aprendizaje registra elementos fundamentales a la vez que contradictorios de su cultura dentro del mismo espacio discursivo. Como veremos a continuación, esto comprueba el carácter pedagógico del texto.

Uno de los ejemplos de la producción literaria cubana del período en cuestión es el cuento "No le digas que la quieres" de Senel Paz, por primera vez publicado en Casa de las Américas en 1984 y subsiguientemente antologado en Hacer

el amor (1986), Cuentística contemporánea cubana (1989), El submarino amarillo (1993), y Fábula de ángeles (1994) lo cual sugiere su representatividad en la década. "No le digas que la quieres" tiene como trama la primera experiencia sexual de un adolescente, David, que lleva a su novia, Vivian, a una posada y el cuento termina con la culminación del acto sexual. David, becado en La Habana, habla de sus preparaciones para la cita y en su discurso el lector se entera no solamente del progreso de su relación con Vivian sino también del momento sociohistórico en el cual acontece lo narrado; la muerte del "Ché" ubica el relato temporalmente. En el texto también hay otras referencias a la vida cubana en esta época. Narrado en primera persona, el cuento presupone un interlocutor al cual David se está dirigiendo a lo largo del relato, a veces hasta buscando respuestas o aprobaciones de lo que dice, como "entonces, figúrate", "te lo juro", "¿Tú no hablas esas cosas con tu novia?" La espontaneidad del discurso se lleva a cabo también por medio del empleo de expresiones coloquiales y la jerga del momento. Este cuento es de interés particular al examinar la formación del "hombre nuevo" y la construcción de la conciencia revolucionaria, porque el autor reúne en el relato las tres fuerzas morales principales en la sociedad cubana del momento: la moral tradicional prerrevolucionaria, la ética revolucionaria reducida a clichês y lemas políticos, y la moral nueva, naciente, pura, cuyos portadores van a ser

los jóvenes. La moral tradicional es la de la sociedad machista que define como deben ser las relaciones entre los hombres y las mujeres. Se ve reflejada en el tipo de consejos que los amigos de David le dan antes de salir con Vivian: "[Arnaldo] me explicó que nunca, por nada de la vida, le dijera que la quería, ni en el momento supremo, porque si una mujer sabe que tú la quieres, mira, ahí mismo te perdiste, te coge la baja" (Paz, "No le digas" 189). Según esta moral la mujer tradicional tiene que tener al hombre "en un alto concepto". Arnaldo también ofrece consejos en cuanto a la iniciación sexual y en su discurso también se puede observar la encrucijada de la moral tradicional y la ética revolucionaria cuando contempla la eradicación de los prostíbulos: "En el capitalismo cumplías los trece o catorce años y tu papá o un hermano tuyo te llevaba a un prostíbulo y ya, empezabas. Ahora no, porque eso era una lacra social y hubo que eliminarlo, yo estoy de acuerdo. Pero, ¿sabes qué?, que nosotros nos quedamos en el aire. En ésa no pensó nadie. Debieron haber dejado un prostíbulo, uno solito, pedagógico, para los estudiantes, ¿no crees?" (193). El dogmatismo revolucionario se puede observar en el trabajo ideológico que Arnaldo tiene que llevar a cabo con Daniel, que a pesar de haber sido elegido el joven ejemplar, no quedó militante de la Juventud, pero aceptó e interiorizoró las críticas que le hicieron en la asamblea. La intervención de Arnaldo lleva a David a cuestionar su gusto por los Beatles ("no sé si será

correcto porque son americanos o ingleses) y Silvio Rodríguez que no debería, "siendo revolucionario anda[r] con melena y ropa sucias" (195). Estas dos corrientes éticas quedan vencidas por la nueva moral que se basa en la sincera admiración de los valores éticos simbolizados por "Ché" Guevara y el amor auténtico entre los jóvenes que vence los prejuicios contra la mujer. Al final del cuento se produce una ruptura del discurso porque de repente se pierde el tono espontáneo, el narrador en vez de la primera persona singular pasa a primera persona plural y adquiere una calidad lírica al entregarse el protagonista a Vivian y decirle que la quiere simbolizando así la victoria de la nueva moral.

Similar es el cuento "Feliz y con nostalgia" de Arturo Arango que forma parte de su colección Salir al mundo (1982) y que también fue incluído en la antología Hacer el amor. El editor y compilador de esta antología, Alex Fleites, en la introducción proclama: "Creo firmemente que la Revolución ha generado una nueva actitud ante la pareja. Y creo, además, que ésta viene siendo expresada a través de una forma narrativa también nueva" (Fleites 7). "No le digas que la quieres" de Senel Paz expresa este "brote de una nueva moral" por medio de plantear el problema de machismo. En "Feliz y con nostalgia" el amor que el protagonista adolescente siente por una de sus compañeras de clase lo ayuda a tomar una decisión que lo lleva a despedirse de la niñez y empezar el proceso de maduramiento al irse a estudiar o "salir al

mundo". Narrado en la primera persona singular, el cuento comienza como una serie de recuerdos cuando el protagonista está en casa con su madre. Ambos recuerdan el momento cuando salió a becarse, en vez de matricularse en el Pre en su pueblo Manzanillo, como había pensado: "Era como saltar una valla altísima que nos separaría de una infancia feliz y sin nostalgia. Era como salir definitivamente al mundo, como si el resto lo hubiéramos vivido en una cuna con bolsas de colores y conejos traviesos" ("Feliz" 29). El proceso de crecimiento empieza con la decisión entre de abandonar el hogar de la familia e incorporarse al grupo de amigos que van a becarse, o, en otras palabras, se emplea la metáfora del viaje, típica de los textos de aprendizaje. El protagonista no vacila con su decisión final a pesar de que la madre protesta su salida, "por primera vez en mi vida no iba a ser el muchacho dócil que invariablemente había hecho lo que otros mandaban" (32), aunque la última noche le entran unas dudas: "un par de veces pensé que mejor hubiera sido dejarlo todo en orden, seguir hacia delante sin complicaciones" (33). Al final, en la escena de la despedida, cuando resulta que la chica de la cual estaba enamorado es novia de otro, el protagonista entristece lo cual su madre atribuye a las circunstancias de la despedida, sin saber que se trata de uno de los pasos hacia la madurez de su hijo.

A diferencia de los cuentos anteriores, "No" de Luis Manuel García ofrece una mirada crítica a las relaciones de

sociedad de consumo. Otra vez se emplea protagonista adolescente, cuya vida hasta el presente momento se desarrollaba en el mundo "justo", siempre hecho a la medida. La presentación de todo lo que se considera justo en la vida de uno es cronológica; Gabrielito tiene la infancia perfecta, viviendo con los abuelos porque los padres se encuentran con frecuencia en el extranjero donde el padre trabaja. Las actitudes del padre que se proyectan a Gabrielito tienen poco que ver con la ética revolucionaria: cualquier desafío al que su hijo tiene que enfrentarse se soluciona por medio del dinero del padre, desde el problema con la disciplina en la clase, que el padre resuelve al arreglar las necesidades materiales en la escuela, hasta la caminata de los treinta kilómetros que los estudiantes emprenden--que recuerda los hechos heróicos de los primeros años de la Revolución--en la que el padre "lo espera de cinco en cinco para adelantarle trechos en el auto; a él y a Daniel (los amiguitos deben ayudarse) y así los muchachos no se cansan por gusto" (García, "No" 81-82). Los valores del padre en contraste tan agudo con los principios de la moral revolucionaria se van instalando en el hijo que adopta la actitud de que "lo único que no tiene remedio es la muerte" y está gozando de los privilegios materiales y de la amistad de sus compañeros de la escuela y las chicas que gana porque tiene a su disposición el coche, el video, las películas, la música, etc. Cuando la muchacha de la cual se enamora de verdad lo

rechaza con un simple "no", Gabriel, educado en la tradición machista y además acostumbrado a ganar siempre, ventila su furia apretando el acelerador de su coche al recordar la conversación con la muchacha. En esta conversación sale a relucir que "No todo el mundo es capaz de hacer una revolución y menos aún contra su propia infancia" (83). Gabriel no se suicida sólo porque se le acaba la gasolina, "como mundos que se apagan también cuando se les termina el combustible" (83), como el mundo de los padres de Gabriel basado en una sociedad de consumo. A lo largo del cuento se hacen referencias a los automóviles, como uno de los intereses de Gabriel. Al final del cuento se explica el epígrafe que se refiere al "embotellado tráfico del tiempo". La licencia que Gabriel necesita no es la de manejar un coche sino la de aprender a vivir en esta nueva sociedad en la cual se aplican otras reglas, no las de su padre. El modelo de comportamiento revolucionario entonces se puede construir a través de la lectura antónima, o sea por oposición de los semas que definen la del protagonista.

En términos de la crítica del lector, se puede señalar que el lector implícito de estos textos identifica los conceptos que se dan en el texto, los clasifica y reestructura, para que puedan ser actualizados por el lector real. Este es precisamente el caso aquí y por esta razón se puede calificar este texto como pedagógico.

Los siguientes cuentos que se van a considerar no retratan el mundo de los adolescentes y el universo estudiantil, pero no por eso dejan de plantear dilemas éticos que se presentan frente al individuo.

Reinaldo Montero pertenece a los narradores que se dan a conocer al comienzo de la década de los ochenta. Su primer libro, Fabriles, escrito en el año 1983, no llega a publicarse hasta 1988. Es el primer volumen de lo que el autor propone como el Septeto Habanero.[5] Fabriles es una colección de cuentos que puede considerarse lo que Forest Ingram denominaría un ciclo cuentístico[6] porque cumple con los requisitos de repetición de símbolos, temas, tipos de narrador, escenario común y la aparición de los mismos personajes en los diversos cuentos del libro. Gabriela Mora en su estudio de diferentes colecciones de cuentos añade otro requisito de un ciclo cuentístico--"las estrategias y otros recursos específicos de cada relato van a contribuir a la formación de una misma visión de mundo" (Mora 117). En el caso de Fabriles, este requisito se cumple; se trata de una

---

[5]El segundo volumen del Septeto Habanero es Donjuanes, premio en cuento del Premio Literario Casa de las Américas 1986, y el tercer volumen es novela que se titula Maniobras.

[6]La definición del ciclo cuentístico aparece en Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in A Literary Genre en 1971: "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its components parts" (19).

reflexión sobre el universo de las relaciones humana en una fábrica en la cual se sitúa al hombre como el protagonista del acontecer social de una sociedad en el proceso de la construcción del socialismo. Situados casi por completo en la fábrica, los cuentos pueden leerse independientemente pero se puede encontrar unidad en el conjunto. La colección consiste de dos relatos a manera de prólogo y epílogo, cinco secciones y una serie de viñetas situadas al comienzo y al final de cada sección.[7] Las viñetas son de interés particular aquí porque por medio de ellas se plantea la pregunta de qué es la fábrica para sus trabajadores y la respuesta que se ofrece casi al final es "La fábrica soy yo, en parte" (Montero, Fabriles 226), indicando el leitmotif de todo el libro, la identificación de los trabajadores con el proceso laboral, y en la misma medida, la construcción del socialismo.

El cuento que se va a considerar aquí, "Rebelión", viene de la sección "Querencias" y trata de dos estibadores de la fábrica, Pedro y Niqui, que están cargando un camión. La reflexión de Pedro, mientras está trabajando revela su conciencia de clase y la diferencia, en su opinión entre los obreros, que producen y los camioneros, que no tienen esa relación estrecha con el proceso de producción:

---

[7]En su estudio del libro, Gerardo Soler Cedré indica la similitud de la estuctura de Fabriles con la estructura de la tragedia clásica griega. Véase "Fabriles o el comienzo", Casa de las Américas, XXX, núm. 178, enero-febrero 1990, 131-37.

> Un obrero si no está al pie de la fábrica le cuesta más trabajo ser un obrero, sí, porque él lo ha dicho mil veces, un obrero llega a ser obrero, no lo es de porque sí, viene siendo como un proceso que lo va llevando hasta la graduación. Y Pedro rumia que eso tiene que ligarse con lo que llaman conciencia proletaria, que es cosa más difícil de alcanzar para un camionero, porque la conciencia tiene que subir a la cabina, y puede que le llegue, ¿pero y si pasa como el viento que entra por una ventanilla y sale por la otra?" (Montero 32)

Aunque los camioneros no siempre hacen negocios con los productos que transportan, y "no todos andan en esa vuelta" (32), Pedro de todas formas se muestra preocupado por el estado de la cuestión. El siguiente monólogo muestra no solamente esta preocupación y la concientización de Pedro sino también revela la confianza de los trabajadores en el líder de la Revolución a quien conciben como a su íntimo amigo en vez de un oficial:

> Si algún día se topara con Fidel, lo primero que le diría..., lo primero no, que lo primero hay que estudiarlo con calma, lo segundo que le diría será, abra bien los ojos con todo tipo de camionero, Comandante, especialmente con los de Operadora que tienen vehículo particular o, como dice el marxismo, son dueños de los medios de producción, ya usted sabe el resto. Y si Fidel le dijera, ¿y qué opinas sobre los de las Bases? Esos son otros que bien bailan, Comandante, no serán dueños de los diez ruedas, pero nadie sabrá qué es pero. Porque Pedro, por ser estibador, los conoce, los tiene retratados, los padece hora tras hora, cantidad de maraña y bisnes, ni para qué contar, Comandante. (31-32)

La anécdota del cuento resta en el conflicto entre los estibadores y los camioneros, cuando se confirman las sospechas de Pedro y se descubre la cantidad de productos robados de la fábrica, lo cual lleva a Pedro a enfrentar al camionista El Mota, y más tarde, a precisar su decisión:

"Cuando Pedro sube al camión concibe exactamente no lo segundo, sino lo primero que le diría a Fidel si un buen día se lo topa" (35). El mensaje de la ética revolucionaria expresado en esta frase final del cuento tiene un claro propósito ideológico y aproxima entonces este cuento en particular de Fabriles a la producción literaria del período de Quinquenio Gris.

De la misma colección de cuentos viene el que se titula "Visitaciones de Emilio" en el cual el autor logra una mayor complejidad conceptual que fue analizada en el artículo "Argumentos para la retractación y reincidencia" de Arturo Arango. El relato es un discurso del viejo obrero de la fábrica, Emilio, que se dirige a su joven compañero de trabajo. El elemento imaginario que el autor es el co-protagonismo de Dios con el cual Emilio tuvo la oportunidad de hablar tres veces a lo largo de su vida. Dios se le aparece a este viejo comunista--que nunca ha sido miembro del Partido, "no sé si tú sabes que no tengo carnet, pero que soy comunista de toda la vida, y a veces trabajé hombro con hombro con los comunistas" (108)--en dos ocasiones antes del triunfo de la Revolución y una vez después. La tensión que se crea en el cuento al fundir en el protagonista su amor a Dios tanto como su amor a la Revolución es lo más interesante de este relato. Dios, sin embargo, tiene apariencia diferente de la se hubiera podido imaginar; no es "rubio pajuzo de ojos azules con el corazón afuera hecho una piltrafa", sino

"mulato y achinado" y se le aparece a Emilio y no a "a las viejas beatas que quedan por ahí" (107). La primera aparición tiene lugar en las luchas sindicales de los años cuarenta, y la segunda en la guerra contra la liberación de Batista, cuando en el combate murió el hijo de Emilio y sus otros dos hijos decidieron ir a la sierra, lo cual Dios aprueba. La tercera aparición acontece en el presente, cuando Emilio piensa que la vida está transcurriendo sin problemas: "Pero me dio pena porque me imaginaba que no teníamos nada de qué conversar, y eso es lo peor que le puede pasar a dos amigos después de mucho tiempo sin verse" (110). Este "problema de no tener problemas" puede ser, en opinión de Arango, una alusión al sinflictivismo ("Argumentos" 167), porque en realidad en la fábrica hay, entre otras cosas, problemas de ética de trabajo y los obreros no poseen una verdadera conciencia productiva del trabajo:

> Y dimos con el problema. El plan técnico económico no es el Plan Técnico Económico, como producir no es Producir, ¿te das cuenta? Tenemos tanto cuello de botella y tanto gasto y tanta complicación, porque andamos con la vista clavada en la meta, y nadie se fija en el equilibrio del proceso, en la belleza del tiempo, en el cariño que hace falta de punta a cabo, desde la materia prima, hasta el porducto que se va. (Fabriles 110-11)

Este cuento entonces también presenta el problema de la conciencia revolucionaria, pero lo hace de una manera menos explícita que el cuento anterior, "Rebelión" y por eso tiene más mérito literario.

Los dos siguientes cuentos son escritos por mujeres. La década de los ochenta se constituye en una revitalización del género de cuento en Cuba no solamente en la producción cuentística de los hombres sino también de las mujeres, la cual históricamente se caracteriza por su escasez. Entre otras cosas, estos se debe al acceso limitado de la mujer a la educación durante el período prerevolucionario. Apunta Smorkaloff que "aun las hijas de familias acomodadas, en muchos casos, no se estimaban merecedoras de instrucción hasta el nivel de secundaria, y eran más bien aleccionadas en las artes más 'prácticas' de botánica, bordado y crochet" (126). Obviamente, esta situación empieza a cambiar después de 1959.

El ensayo de Luisa Campuzano escrito en el año 1984 "La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia" subraya ya con su título la escasez de la narrativa producida por las mujeres cubanas a lo largo de las primeras décadas de la Revolución. La autora cuenta 20 colecciones de cuentos publicadas desde 1959 hasta la fecha del ensayo y añade que "el cuento y la novela, que es lo que interesa, apenas tienen qué exhibir" (Campuzano, "La mujer" 91). Aquí se suman dos cosas; la escasez de la producción literaria de la mujer latinoamericana tanto como la falta de reconocimiento de mujeres como escritoras que tiene una larga tradición que se puede observar en los manuales de Historias de Literatura "que metían a las mujeres en un párrafo al

final del capítulo" (Franco 41). En el caso de Cuba la situación de la mujer después del triunfo de la Revolución es muy particular; a partir de 1959 se abre para las mujeres la posibilidad de participación activa en el proceso de la transformación de la sociedad, pero al mismo tiempo se privilegia más la conciencia de clase que la de género. La incorporación de la mujer a la esfera pública--tradicionalmente el dominio de los hombres--pero el persistente ideal de la mujer que cumple con los deberes impuestos por cuidado del hogar y la familia crean el fenómeno de la llamada "doble jornada" que ha jugado un papel importante en la mencionada escasez de la producción literaria. Señala Campuzano:

> [además de las diversas tareas de todo orden que han asumido [las narradoras] en estos años. Tienen un "primer turno" que cubrir. A ello se añade, por supuesto, toda la tradición, el cúmulo infinito de restricciones, de represión de apocamiento que ha fomentado la cárcel de silencio de la mujer, tema bien frecuentado en nuestros días por las críticas de otras latitudes, pero que entre nosotros, aunque aún se adviertan sus estragos, tiende cada vez más a desaparecer. ("La mujer" 92)

Que la situación está cambiando lo comprueba la reciente publicación Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas, subtitulada Panorama crítico (1959 -1995) compilada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, que trata de mostrar el aporte de las narradoras a la literatura cubana.[8]

---

[8]Este proyecto fue sin duda necesario. En las antologías de la cuentística cubana contemporánea cubana que hoy se encuentran al alcance de los lectores, las escritoras no

Los cuentos que se han escogido aquí, "Más rubia y más pecosa" y "Monólogo con lluvia" son similares en que son posteriores al triunfo revolucionario y son ejemplos de narración personal interesada en los asuntos de la pareja lo cual es el rasgo característico de este período de la narrativa femenina en Cuba.

Aida Bahr es una de las narradoras cubanas que se conoce por las colecciones de cuentos Hay un gato en la ventana (1984) y Ellas de noche (1989). El cuento "Más rubia y más pecosa" pertenece a la primera colección y ofrece una mirada a la sociedad en la cual a pesar de los logros de la Revolución en cuanto a la posición de la mujer, persigue la desigualdad entre los sexos que no va a desaparecer hasta que las mujeres mismas se deshagan del bajo autoestigma desde la perspectiva de una mujer. El cuento está escrito entero en la primera persona y tiene carácter de discurso oral en el cual el interlocutor (o la interlocutora, lo cual resulta más probable) no participa. La narradora cuenta de forma muy emotiva el desarrollo de su relación amorosa con un compañero de trabajo, que termina por pedirle la mano. Destaca en el relato la discrepancia entre el supuesto progreso que se ha

---

están representadas en absoluto (Hacer el amor, 1986, Fábula de ángeles, 1994, Dorado mundo y otros cuentos, 1994, Poco antes del 2000, 1997), o disproporcionalmente (Cuentos contemporáneos cubanos, 1989, 7 de 35 cuentos son escritos por mujeres, El submarino amarillo 3 de 25, Los últimos serán los primeros, 1993, 6 de 37, Anfora del diablo 1996, 2 de 15, La Isla contada, 1996, 4 de 20, y Nuevos cuentistas cubanos I, II, 3 de 12)

logrado en cuanto a la emancipación de la mujer y el modo de pensar de algunas mujeres que se conforman a la tradición y no la desafían. En el caso de la protagonista, ésta proclama que el matrimonio no le importa, es un "papelito" pero lo que realmente quiere es casarse. Para conseguir su objetivo acude a los recursos tradicionales femeninos (lo invita a comer a su casa y le proporciona el hogar) y se reprocha a sí misma por no poseer la belleza suficiente como para atraerlo: "yo tengo espejo en mi casa y sé que soy rubia, flaca y pecosa" (Bahr 168). El hombre, Germán, es, en los ojos de la narradora, superior a ella en todos los aspectos; el trabajo en la empresa (él es ingeniero y ella apenas mecanógrafa); la conciencia ideológica (su apoyo activo a la Revolución y la participación en la misión en Angola). Cuando discuten él le pide a ella que tome papel más activo en las tareas de la Revolución mientras que ella desea que él deje de salir de parranda, de manera que el hombre se preocupa por la marcha de la sociedad mientras que el único interés pronunciado de la mujer es la tranquilidad en el hogar. La narradora entonces puede considerarse casi una anti-heroína del proceso de la emancipación de la mujer cubana. Este cuento tiene valor didáctico porque hace reflexionar sobre el comportamiento de su protagonista.

Chely Lima es otra de las narradoras cubanas de esta promoción, que además de la narrativa se desempeña como poeta y escritora de series de televisión. Su libro de cuentos,

Monólogo con lluvia se publicó en el año 1982 y el cuento que interesa aquí lleva el mismo título. La autora optó por emplear un narrador masculino que contempla su relación--ya terminada--con su compañera de trabajo, Dania. El texto tiene la estructura de tres planos de acción que están intercalados paralelamente. Todos están narrados desde la perspectiva del hombre: los recuerdos de la relación desde su comienzo hasta el final, una situación imaginada de la pareja, y lo que ocurre en el presente. Regresando a casa en la lluvia, caminando por el barrio en el cual sa acaba de ir la luz, el protagonista evalúa paso a paso su relación con Dania; desde el momento en que se conocieron en la fiesta de la empresa hasta los primeros desacuerdos entre la pareja. Dania, como una mujer ya incorporada al proceso revolucionario, pertenece a una generación de mujer que choca con el sistema de valores establecidos históricamente. A su novio le molesta porque no es capaz de aceptar el concepto de la igualdad de la mujer y el hombre: "Tú hacías todo lo que yo no quería que hicieras. Fumabas como tres, salías con los amigos, eras independiente, eficaz, no te importaba decirme que te bastabas a tí, te compraste aquella moto de mil diablos..." (167). Aunque por dentro él está consciente de este cambio en el pueblo cubano, le resulta imposible aceptarlo y, sobre todo justificarlo en frente de la compañía de su amigos machistas. Dania, a diferencia de la protagonista del cuento anterior, le da preferencia a su libertad y lo abandona, forzándolo así a

iniciar el difícil proceso de deshacerse de los esquemas tradicionales del pensamiento. Esta "educación" del hombre se completa cuando por fin llega a casa dándose cuenta de que puede abandonar su forma de pensar tradicional. Este momento de iluminación queda subrayado por la vuelta de luz al barrio.

En este capítulo se ha explorado la función cuento el en proceso de la construcción de la conciencia revolucionaria en Cuba desde el año 1966, la fecha de la publicación de la colección de cuentos Los años duros de Jesús Díaz, hasta la primera mitad de los años ochenta.

Dado que la Campaña de Alfabetización causó que surgiera un vasto sector le lectores nuevos se exploró la orientación de los textos hacia el lector. Para este propósito se utilizó la teoría de la recepción de Wolfgang Iser y su investigación del circuito de comunicación entre el escritor, el texto y el lector.

En el caso de Los años duros, los cuentos se dirigen hacia el lector--partícipe en el proceso revolucionario, familiarizado con el pasado inmediato, o sea los primeros años de la Revolución. El hecho de acudir a temas contemporáneos, y de crear escritura casi testimonial, tanto como empleo del lenguaje simple, con frases cortas y expresiones del habla popular, establece la conexión con el lector que con mucha probabilidad proviene del nuevo sector

de lectores recién alfabetizados y ayuda así a facilitar la incorporación del lector real al proceso revolucionario.

La cuentística de Manuel Cofino examinada en este capítulo crea personajes que se definen explícitamente en cuanto a su compromiso con la Revolución, y en esta definición no quedan zonas intermedias. La participación creativa del lector real en el proceso de lectura está reducida considerablemente dado que en los relatos se emplea una dicotomía en cuanto a la posición que asumen los protagonistas hacia la Revolución. No cabe duda, sin embargo, que la obra narrativa ha tenido una función importante en el en la construcción del a conciencia revolucionaria; lo comprueba la popularidad de la narrativa de Cofiño con el público lector.

El ambiente cultural revitalizado a partir de la creación del Ministerio de Cultura acomoda a una nueva promoción de escritores que empieza a publicar en los años 80. Entre las características comunes de su cuentística cuenta el interés de los autores en abandonar la elaboración de los grandes temas históricos a favor del momento más cercano a la existencia de los autores presentado desde una perspectiva subjetiva; el interés por los temas cotidianos, referentes a la realidad de la vida cubana del momento.

El frecuente empleo del narrador-niño o adolescente, pero también los relatos que se ubican en el mundo de trabajo y aquellos escritos por mujeres, enfatizan la evolución de

los personajes y su incorporación en el proceso revolucionario, desempeñando así una función pedagógica. Las características de cuentos como relatos de aprendizaje permiten hacer una conexión con la crítica del lector que enseña el papel del "lector hipotético" o "implícito" como organizador de significados y de tal manera produce la posibilidad de modificar la visión del mundo del lector real.

CAPÍTULO 3
CUBA EN LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y LOS NOVENTA: EL AMBIENTE DE DESENCANTO Y SUS MANIFESTACIONES CULTURALES

En el segundo capítulo se exploró la producción cuentística en Cuba que se publica a finales de los setenta y en la década de los ochenta. Este es el período de la apertura política en el terreno cultural, que se inicia a partir del año 1976, cuando se funda el Ministerio de Cultura, y que continúa en los años ochenta, cuando comienza el proceso de la campaña de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas.

La hipótesis que se tratará de comprobar en este capítulo es que en la segunda mitad de los años ochenta entran en la escena cultural cubana jóvenes creadores cuyas obras, particularmente en el campo de la música (novísima trova) y las artes plásticas desconstruyen el mensaje de la Revolución por medio de la desacralización de los símbolos y leyendas patrióticas. Las obras iconoclastas de estos creadores subvierten las consignas revolucionarias y entablan así una relación dialógica con el mensaje utópico de la Revolución.

Estas tendencias de ruptura que empiezan a verse en la segunda mitad de los ochenta pero llegan a verificarse con

mayor intensidad en la década de los noventa pueden ser un fenómeno propio cubano pero también pueden corresponder a una manifestación del fenómeno cultural que los críticos han dado en llamar el posmodernismo. Hablar del posmodernismo en la cultura cubana resulta problemático dado que el posmodernismo suele asociarse con los países industrializados del primer mundo. Sin embargo, en este capítulo se tratará de enseñar que Cuba, a pesar de ser un país del tercer mundo, no es inmune a la atmósfera posmoderna. Particularmente en los años noventa en Cuba, con la penetración del capital extranjero, la dolarización y la emergente cultura de consumo también ya existen condiciones para el apogeo de este pensamiento posmoderno lo cual comprueban las manifestaciones culturales recientes.

Para poder hablar del posmodernismo en la cultura cubana hay que primero cumplir con una tarea nada fácil--establecer la base teórica en cuanto a qué los críticos consideran el posmodernismo--y después justificar la aplicabilidad de este fenómeno, tradicionalmente relacionado con las sociedades industrializadas, a Cuba, un país latinoamericano, cuyo proceso de construcción del socialismo de las últimas cuatro décadas parecería poco compatible o, si se quiere, completamente opuesto a lo que se ha denominado como posmodernidad.

Con la finalidad de aclarar el modo como aquí van a usarse los términos posmodernismo y posmodernidad, hay

establecer qué es lo que entendemos bajo "modernidad" y modernismo". Al decir modernidad nos referimos a la época histórica después de la Edad Media, en la cual se lleva a cabo una variedad de diferentes transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales:

> The theoretical discourses of modernity from Descartes through the Enlighthment and its progeny championed reason as well as the source of progress in knowledge and society, as the priviledged locus of truth and the foundation of systematic knowledge. Reason was deemed competent to discover adequate theoretical and practical norms upon which systems of thought and action could be built and society could be restructured. This Enlightment project is also operative in the American, French, and other democratic revolutions which attempted to overturn the feudal world and to produce a just egalitarian social order that would embody reason and social progress. (Best and Kellner 2)

Los filósofos han debatido los méritos y las limitaciones de la modernidad que según muchos no ha traído la justicia y el orden político social egalitario como se suponía. Existe una variedad de críticas sobre la modernidad tanto como sus defensas, como la de Habermas, que se refiere a la modernidad como el "proyecto incompleto" que puede sobre pasar sus limitaciones. Sin embargo, hay filósofos que anuncian la llegada de una nueva época, la de la posmodernidad, que constituye una nueva época de la historia y formación socio-cultural que precisa de nuevos conceptos y teorías. Dos de los filósofos más destacados de la posmodernidad, Francois Lyotard y Frederic Jameson, difieren entre sí en cuanto a las causas del posmodernismo.

Esta nueva formación socio-cultural se debe, según Lyotard, a las tecnologías, uso de computadoras y medios que producen nuevo tipo de conocimiento y cambios en el sistema socioeconómico. Lyotard define el posmodernismo como la falta de fe en los grandes relatos de o "metanarrativas" que legitiman la ciencia, la filosofía o acciones políticas.

Según Jameson, el posmodernismo, sin embargo, es producto del capitalismo tardío. Coincide con Lyotard en decir que ha habido una ruptura en la organización social y cultural de la sociedad, pero, como neomarxista, se opone a la necesidad de la desconfianza en los "metarrelatos" como es sugerido por Lyotard. Jameson trae a colación los cambios en la cultura que en su opinión, se deben al desarrollo tecnológico, económico y social relacionado con la nueva etapa del capitalismo, el capitalismo tardío.

Los dos filósofos, al hablar del posmodernismo y la posmodernidad, se refieren al llamado primer mundo, los países posindustriales de Europa y la América del Norte. La pregunta que se han planteado muchos intelectuales latinoamericanos es si se puede hablar del posmodernismo en Latinoamérica.

El primer problema resulta ya del empleo mismo del término mismo de "posmodernismo" que en la cultura latinoamericana tiene un significado diferente de aquel empleado en la expresión traducida del inglés. El posmodernismo en la cultura hispanoamericana se refiere

tradicionalmente al movimiento artístico que sigue al llamado modernismo, movimiento de renovación en las letras hispanas de las últimas décadas del siglo pasado, con las figuras principales de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y Julián del Casal. El posmodernismo en este sentido se entiende como la reacción al modernismo hispanoamericano y se puede caracterizar con el famoso verso "Tuércele el cuello al cisne" del poeta mexicano Enrique González Martínez que busca la ruptura con la estética del modernismo. En Brasil, el modernismo también se refiere al movimiento autóctono en las artes, aunque diferente del modernismo hispanoamericano, que nace en el año 1921 con La Semana de Arte Moderna en Sao Paolo como la celebración del centenario de la independencia de Brasil de Portugal.

Nuestro modo de emplear la palabra posmodernismo, sin embargo, se referirá a aquel posmodernismo que es el fenómeno de la posmodernidad como la definen Jameson y Lyotard, que la subscriben al llamado primer mundo.

Esta sugerida pertenencia del posmodernismo al primer mundo, tanto como la posible existencia de este fenómeno en América Latina, ha provocado el debate entre los intelectuales latinoamericanos. Observa Jorge Ruffinelli sobre la pertenencia histórica de la posmodernidad:

> [...] según Jameson, ella es producto del capitalismo tardío; como lo señalaría Lyotard, es expresión de la sociedad computerizada o post-industrial. Siendo esto así, ¿cómo podríamos atrevernos siquiera a relacionar la posmodernidad con la literatura latinoamericana, ella

> misma producto de sociedades y economías subdesarrolladas, sospechosas de no haber ingresado siquiera en la modernidad? ¿Cómo podríamos buscar paralelos entre discursos originados en las sociedades posindustriales, y los discursos de nuestras economías neo o semifeudales, con una industrialización--donde existe--rudimentaria e incipiente? (32)

Si esta es la pregunta que se puede plantear uno sobre la posmodernidad en América Latina, ¿cómo podemos hablar de la posmodernidad en Cuba, que tiene circunstanias históricas muy particulares dentro del contexto latinoamericano? La Revolución cubana se puede considerar el proyecto por excelencia de la modernidad, un proyecto de transformación social con el objetivo de la empancipación del hombre. ¿Cómo entonces puede justificarse la presencia del pensamiento posmoderno en Cuba?

La relevancia del fenómeno de la posmodernidad y el posmodernismo en el contexto latinoamericano, y por ende cubano, se puede justificar al aplicar el pensamiento de Norbert Lechner, el sociólogo chileno que studia este fenómeno. Lechner en su artículo "A Disenchantment Called Postmodernism", consciente de una larga tradición frustrada de tratar de encontrar relevancia en Latinoamérica para los debates que son válidos en Europa o en Norteamérica, reconoce que aún en Latinoamérica existe este "new state of mind". Como la justificación de la validez de este debate para Latinoamérica, Lechner sostiene que

> we live in a period of transnationalization that involves not only economic but ideological changes as well; the 'cultural climate' is also becoming

> internationalized, and the themes of the European and North American debate--even if only as an intellectual fashion--are part of our reality, too. (147)

Otra justificación de la validez de este debate para Latinoamérica proviene de la misma definición del posmodernismo como un desencanto ("a disenchantment"), que, en su opinión, caracteriza la situación política de los países latinoamericanos hoy.

En cuanto a la desilusión con la--apenas alcanzada--modernidad, Lechner ofrece la explicación de este fenómeno en términos de la pérdida de la fe en el progreso y señala cómo ésta afecta nuestra conciencia del tiempo.

En la modernidad, nuestra mirada está fijada en el futuro, lo "nuevo" es lo consagrado y el progreso es la categoría central. La modernidad es el sinónimo de la secularización; se abandona la visión sagrada del mundo y por eso hay que encontrar una nueva manera de plantear la vida mejor: "The heavenly promises of harmony and happiness are now projected to the human realm and, specifically, to politics." (Lechner 135). De ahí que se celebra la democracia y la creencia en la construcción de una mejor sociedad. Esta fe en el progreso "allows us to justify sacrifices and to overlook the repeated insufficiencies of the one we live in" (160). La posmodernidad, sin embargo, carece de la fe en el progreso; según Lechner, la posmodernidad es el agotamiento de la secularización, la capacidad innovativa de la sociedad

se ha expandido y acelerado tanto que es difícil apreciar algo realmente nuevo:

> Accustomed to an endless sequence of innovations, the gaze is exhausted by déjà vu. The changes are marginal and predictable, forming a chain of repetitions. The future ends up diluting itself in the present and ceases to have value. The promises of a new society appear as a fata morgana that dissolves as we try to approach it.(160)

Para la situación cubana, la pérdida de la fe en el futuro y en la construcción de una nueva sociedad es aplicable en vista de los acontecimientos recientes en la historia de Cuba tanto como la historia mundial cuyos eventos llevaron al derrumbe del bloque socialista de los países de Europa del este. Dice Lechner:

> For many decades, socialism was, in spite of recurring criticisms, a symbol of social progress and, as such, an alternative to capitalism. Suddenly, in a short period of time, socialism stops being perceived as an alternative. What happened? Perhaps more than a strictly political phenomenon what is involved may be a cultural revolution: The idea of progressive emancipation seems to have lost meaning. In its place, the image of a eternal return becomes attractive again. Postmodernism expresses this new state of mind, denouncing progress as an illusion. (160)

Tal vez el comienzo de esta pérdida de fe en el progreso puede fijarse en los años ochenta que en Cuba registraron una crisis en la construcción de la conciencia revolucionaria. Los acontecimientos del año 1980, cuando miles de cubanos descontentos con el régimen buscaron acogida en la Embajada de Perú y consecuentemente el éxodo de Mariel enseñaron al mundo la creciente falta de confianza de un sector significativo, cuando menos en términos de número, de

cubanos, en el régimen del país. Entre otros eventos que tuvieron impacto sobre los jóvenes creadores, todos formados dentro de la Revolución, cuenta el desgaste de las tropas cubanas en Angola y Etiopía, la Campaña de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas lanzada en el año 1986, y el controvertible fusilamiento de dos figuras legendarias de la Revolución, el general Armando Ochoa y Tony de la Guardia en el año 1989. Después, la caída del Muro de Berlín tanto como el derrumbe de los países socialistas dieron comienzo a profundos desajustes en Cuba que afectaron y siguen afectando considerablemente todas las esferas de la vida en el país.

A estos acontecimientos socio-políticos se suma una grave crisis económica proveniente de la pérdida de la ayuda de la Unión Soviética y los países socialistas que ha llevado a la proclamación del llamado Período Especial en los Tiempos de la Paz e iniciación de una serie de reformas económicas. De estas reformas económicas, el impacto más profundo en la población lo ha tenido el desarrollo de la industria de turismo; hay los que se refieren al turismo como "la cara de la post-utopía" (Mosquera, "Jineteando" 8). La solidez de la Revolución, en cuanto proyecto social y económico socialista en estado puro, comienza a cuestionarse con más urgencia que nunca. Después de más de 30 años de tratar de construir el sistema como la alternativa al imperialismo, sin capitalismo interno y sin dependencia del exterior, el turismo extranjero se ha convertido en el ingreso principal para la economía. A

pesar de intentos de reestructuración interna del país, con la participación popular, estímulo económico y perspectiva social, finalmente el Estado ha tenido que abrir el país al capital extranjero, proyecto de dudosa aceptación entre la ciudadanía que no goza de los mismos privilegios que el turista. Se crean, además, empresas mixtas con el Estado administradas por la parte foránea, pero al mismo tiempo se limitan las actividades de las iniciativas privadas de los ciudadanos, y así los cubanos se ven enfrentados a una mezcla del "socialismo" con "neoliberalismo". Como la participación de los ciudadanos en este proceso de la apertura económica es limitada por el gobierno, el pueblo en busca de dólares ha emprendido toda una serie de actividades ilegales relacionadas con el turismo. Ha crecido notablemente la criminalidad, la prostitución y el mercado negro. La presencia extranjera se manifiesta también visualmente; en las calles de La Habana ya hay anuncios publicitarios de las compañías extranjeras que anuncian sus productos e introducen así en la Isla la cultura de consumo. La generación particularmente susceptible al consumismo es la más joven cuyo desarrollo se ve más afectado por las condiciones económicas y sociales en el país en el presente.[1]

---

[1]La presencia del consumismo en Cuba está documentada en la investigación sociológica llevada a cabo en 1996 por las sociólogas cubanas María I. Domínguez García y María Elena Ferrer Buch. Su estudio titulado "Jóvenes cubanos: Expectativa en los 90" publicado en La Habana revela el impacto de los cambios en las esferas económica, social y

Esta situación está en clara contradicción con los esfuerzos orginales y, hasta cierta medida, vigentes hoy en día, de la Revolución de construir al "hombre nuevo" desinteresado en las posesiones materiales. Se presenta precisamente en los momentos cuando las ideas del "Ché" vuelven a ser enfatizadas por el discurso oficial de la Revolución. Mientras la figura del "Ché" siempre está presente en el discurso de la Revolución, durante el período 1970-1986 se trataba de lo que A. Kapcia denomina "la iconización" de la figura del "Ché"; en vez de sus ideas se enfatizaba al "Ché" como un símbolo, una figura mítica (44-45). En el año 1986, sin embargo, la situación cambia. Cuando se inician los cambios en el bloque socialista europeo, en particular la perestroika en la Unión Soviética, en Cuba esto

---

política en los jóvenes entre 16 y 28 años. Este estudio, a pesar de no ofrecer datos en forma de porcentaje, ha encontrado tres tipos de agrupaciones de jóvenes con actitudes similares. Mientras el primer grupo representa la interiorización de las aspiraciones y valores promovidos por la Revolución, las autoras identifican dos grupos más en los que se evidencia que las condiciones materiales ocupan un lugar importante en su jerarquía. Los jóvenes del segundo grupo tratan de insertarse en las vías socialmente establecidas para satisfacer sus expectativas individuales; se evidencia, sin embargo, cierta devaluación del trabajo en el sector estatal como vía de satisfacción de sus necesidades; tanto miembros de la clase obrera como de la intelectualidad, aspiran a obtener trabajo en turismo. El tercer grupo de jóvenes se caracteriza por la interiorización de un modelo de bienestar foráneo y por las vías que se proponen para alcanzar las aspiraciones que conforman este modelo, ajenas a las propugnadas por la sociedad. Señalan las autoras: "En prácticamente la absoluta mayoría no se trata de expectativa de satisfacción de necesidades por lo que representan las necesidades en sí mismas, sino de una evidente posición consumista (45-6).

se percibe como una amenaza de la integridad de las ideas del socialismo. Esto genera una recuperación de las propias ideas del "Ché", como representante de las premisas fundamentales de la Revolución. Por eso, a partir de 1986 se vuelve a enfatizar la importancia del voluntarismo, sacrificio, compromiso revolucionario, en otras palabras, las características del "hombre nuevo" guevariano. Como se ha visto, sin embargo, esta "resurrección" de las ideas del 'Ché" no tiene el impacto deseado en los cubanos, particularmente en la juventud. Las convulsiones políticas y económicas en el mundo socialista llevan al cuestionamiento de principios hasta entonces generalmente aceptados y ponen en duda los ideales sociales.

Es esta nueva atmósfera en Cuba que justifica nuestra denominación de las tendencias de las manifestaciones culturales cubanas como posmodernas. Cabe mencionar que dos prominentes figuras de la crítica cultural contemporánea, John Beverly y José Oviedo parafrasean la definición del posmodernismo que sugiere Fredric Jameson, subrayando así su relevancia para la situación de la cultura cubana:

> Postmodernism, in its most general sense, is a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the technological, economic, and social features of the new, transnational stage of capitalism, which is now beginning to evnvelop even the formerly semi-autarkic space of the Communist bloc countries and the remaining "underdeveloped" (i.e. precapitalist) spaces of the "Third World."(3)

En el campo cultural en Cuba, las señales de la ruptura empiezan a aparecer en la segunda mitad de los años ochenta cuando se da a conocer la generación de jóvenes intelectuales bautizados por Osvaldo Sánchez "los hijos de la Utopía".[2] Estos jóvenes, nacidos en los años sesenta sólo han conocido la vida dentro del régimen socialista y no tienen entonces la experiencia personal para poder compararla con la vida en la sociedad prerrevolucionaria. Esta característica es válida también para la generación de creadores nacidos en los años cincuenta que eran apenas niños en el momento de triunfo de la Revolución, pero la diferencia clave: los primeros crecieron y maduraron en los años de la construcción de la nueva sociedad, mientras que los segundos alcanzan madurez en los años ochenta.

Los "hijos de la Utopía" se están desarrollando intelectualmente entonces en los momentos cuando la sociedad cubana empieza a registrar una crisis económica, política y social la cual llega a intensificarse en los años siguientes. El contorno social con la atmósfera de desencanto así contribuye a la formación de los "hijos de la Utopía" lo cual llega a manifestarse en su creación y por esta razón se puede justificar la diferencia en la visión del mundo de estas dos generaciones.

---

[2]Esta denominación aparece en el estudio La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana de Iván de la Nuez, pág. 60.

Tal vez las primeras manifestaciones de la rebeldía pueden identificarse en las canciones del joven músico Carlos Varela. Este cantautor, nacido el 11 de abril de 1963, empieza a componer sus canciones a partir del año de 1978 y entra en el panorama cultural cubano en los años ochenta. Aparece al lado de tales íconos culturales, como los trovadores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés del movimiento llamado Nueva Trova.

Para entender el espacio que ocupa el trabajo cultural de Varela, es necesario recordar el papel que la Nueva Trova ha jugado en la construcción de la cultura cubana revolucionaria.

La Nueva Trova tiene cierta semejanza con lo que se conoce como "nueva canción" o "canción de protesta" en Latinoamérica, la diferencia siendo que en los otros países latinoamericanos se trata de la música de resistencia u oposición contra las dictaduras militares de los 70 y 80 y por eso sus representantes eran perseguidos, mientras que en Cuba la Nueva Trova cuenta con el apoyo de las instituciones. La institucionalización de este tipo de música empieza en el año 1972 cuando se forma la organización Movimiento de la Nueva Trova que ha incluído además de los mencionados trovadores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, también, entre otros, a Noel Nicola, Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Sara González, Alejandro García (Virulo), Grupo Manguaré y Grupo Moncada. Silvio Rodríguez, en la entrevista

sostenida con Rina Benmayor en La Habana en marzo 1980 explica el objetivo central de este tipo de expresión en términos de:

> enriquecer la cultura humana y a tratar de hacer el hombre mejor. Estamos totalmente comprometidos con eso. Los artistas del Movimiento de la Nueva Trova sabemos lo que queremos, sabemos que somos parte de un engranaje complicadísimo, de un proceso constructor del hombre que un día aparecerá. (13)

Estos trovadores, lejos de percibir su propia música como un instrumento de propaganda, reconocen que el potencial comunicativo de su canción puede ayudar en el desarrollo del proceso revolucionario porque puede servir de portavoz de los nuevos valores (Benmayor 13). La Nueva Trova, que nació espontáneamente con los jóvenes que participaron en la Campaña de Alfabetización y en las zafras como voluntarios, tiene canciones cuyas letras muchas veces hablan de las experiencias de la juventud en este período y así proyectan pensamientos y objetivos comunes. A las canciones sobre la vida en la sociedad revolucionaria se unen las que manifiestan solidaridad con la revolución nicaragüense y con otros países latinoamericanos y las que expresan el apoyo a las misiones internacionalistas de cubanos en Angola. La Nueva Trova también puede hablar de los fenómenos negativos en la sociedad cubana. Silvio Rodríguez, por ejemplo, reacciona al fenómeno que empieza a registrarse a finales de los ochenta--las jineteras--en la canción "Bolero y habanera" del álbum Oh, melancolía (1988):

Tú la perdiste, pero aquí se queda,
al fin y al cabo está con un obrero.
Conozco un caso que me da más pena:
una muchacha de por El Cotorro,
por una chapa HK en febrero
torció camino y se perdió de El Morro.

La "chapa HK" se refiere a la placa de automóvil que se asigna a los coches que en Cuba usan los extranjeros. Las muchachas que abandonan a sus novios y se van con los extranjeros en espera de la vida más cómoda, son objeto de crítica, pero al mismo tiempo esta crítica puede considerarse parte del mensaje revolucionario que la Nueva Trova promueve.

A pesar de la continuidad con las tradiciones de las canciones de la Nueva Trova, en las letras de las canciones de Varela es posible percibir un cierto cambio de actitud, una ruptura que ha inspirado a los críticos a definir la música de Varela como "novísima trova".

Las canciones de Carlos Varela no se conforman con simplemente hablar de los fenómenos negativos en la sociedad, sino insisten en la necesidad del cambio, y así entran en conflicto con la cultura oficial. El álbum Jalisco Park, que Varela produce en el año 1989, llegó a ser muy popular entre los jóvenes, pero al mismo tiempo su orientación crítica causó que muchos de sus conciertos fueran cancelados por las autoridades, de modo que Varela se convirtió en el ídolo de la juventud tanto a la vez que una figura marginalizada en Cuba. En el artículo publicado en Revolución y Cultura en

1990, la autora Dalia Acosta trata de demostrar el paralelo entre las canciones de la Nueva Trova y la "novísima trova":

> Indiscutiblemente, los jóvenes de hoy no podrían hacer las canciones que hicieron Silvio, Pablo y Noel durante estos veinte años porque sus vidas han sido diferentes. De igual forma, sería imposible exigir de los primeros del movimiento, las letras que componen Carlos Varela, Alberto Tosca o Santiago Feliú. Pero a pesar de todo no faltan las coincidencias. "Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa, que luego me suspendan las función", cantó Silvio a principios de los setenta. En 1990, Varela dice: "sé con qué canciones quiero hacer Revolución aunque me quede sin voz, aunque no me vengan a escuchar, aunque me dejen solo como a Jalisco Park." El lenguaje es diferente. La esencia es la misma.(82)

A pesar de las afirmaciones de la autora, las canciones de la novísima trova parecen ir más allá de las de sus predecesores. Aunque no se puede decir que los representantes de la novísima trova, en particular Carlos Varela, traten de sustituir la ideología dominante, lo que sí se puede afirmar es que está presente en su obra una cierta actitud iconoclasta que aspira a ampliar el margen de la ideología existente.

La canción de Varela que tiene el contenido más controvertido, "Guillermo Tell", hace referencia a la conocida leyenda del ballestero suizo quien por no enseñarle respeto al gobernador austríaco tuvo que poner una manzana a la cabeza de su propio hijo y atravesarla con una flecha. Varela invierte los papeles en esta leyenda y en su canción el hijo se cansa de llevar la manzana en la cabeza y quiere

enseñar su destrezale pide al padre que se ponga la manzana en la cabeza y él mismo quiere usar su ballesta:

> Guillermo Tell no
> comprendió a su hijo
> que un día se aburrió
> de la manzana en la cabeza.
> [...]
>
> Guillermo Tell, tu hijo creció,
> quiere tirar la flecha
> le toca a él probar
> su valor usando tu ballesta.

Esta canción puede interpretarse como un simple conflicto generacional, pero también como una alegoría a la permanencia de Fidel Castro en el poder y su resistencia a las reformas políticas y económicas. Se sugiere la necesidad del cambio en el liderazgo de la sociedad cubana; la juventud no está satisfecha con el estado de las cosas y quiere tomar la iniciativa en sus manos, a lo cual se oponen los viejos dirigentes:

> A Guillermo Tell no
> le gustó la idea
> y se negó a ponerse
> la manzana en la cabeza.
>
> Diciendo que no
> era porque no creyera
> pero qué iba a pasar si
> sale mal la flecha.

Varela pertenece a esta nueva generación, y en la canción "Jalisco Park" recuenta los sucesos de la Revolución cubana como los podrían percibir los niños viendo todo a través del parque de atracciones; desde los acontecimientos de los sesenta, ("a la montaña rusa la quisieron descarrilar con

todas las calumnias de la patria potestad"), el exilio, ("a mi amiguito su padre se lo llevó a montar el barquito y nunca regresó"), hasta la muerte del Che ("en el 67 mataron a Che, así giró la historia como el carrusel, y la soñada idea de ser como él"). También entre los hitos cuenta la Zafra de los Diez millones, ("Después el pelo largo, la moda y la confusión llegamos al 70 con el sueño del millón") y la apariencia de Silvio Rodríguez en la escena cultural cubana ("así surgió aquel loco que primero nadie entendió diciendo cosas raras como en aquella canción: 'la era está pariendo un corazón no puede más se muere de dolor'"). Llegando al presente se afirma que la maquinaria del Jalisco Park ya está dejando de funcionar:

> Ha pasado el tiempo y sólo quedan ya
> aparatos muertos puestos a girar
> y aunque no fui payaso, ni mago, ni aviador
> sigo dando vueltas sin pensar quien soy.

Termina la canción con la alusión a la falta de libertad de expresión:

> Y así tengo enemigos que me quieren descarrilar
> haciéndome la guerra porque me puse a cantar
> pero pongo la historia por encima de su razón
> y sé con qué canciones quiero hacer la revolución
> aunque me quede sin voz, aunque no me vengan a escuchar
> aunque me dejen solo, como a Jalisco Park.

El álbum Jalisco Park contiene otras canciones que pueden interpretarse como manifestaciones de desencanto con el mundo en que el cantante vive. La canción "Soy un gnomo", por ejemplo, alude a la falta de libertad de expresión ("una vez yo quise opinar pero aquí me dijeron que ya todo está

dicho lo que no entiendo es por qué") y resalta la situación desfavorable de la cual no ve salida en presentes condiciones:

> soy un gnomo en este mundo
> y quiero ver algo mejor
> aunque me llenen de mierda
> yo siempre estoy de buen humor.

Una de las canciones más populares de Varela de los ochenta es la titulada "Tropicollage" en la cual se habla del fenómeno del turismo que en los años por venir llega a intensificarse todavía más. Se trata de la imagen de Cuba que se le ofrece al turista a quien se le enseñan los hoteles, las playas de Varadero pero no Cuba como es de verdad, con la escasez y jineterismo. Así, el turista se va de Cuba "creyendo que conoció La Habana....pero en la polaroide y en su cabeza lleva tropicollage". Varela reconoce que "la divisa hace la economía como hace al pan el trigo", pero al mismo tiempo no entiende por qué "si vas a los hoteles por no ser extranjero te tratan diferente". Esta situación, que contrasta con una de las promesas de la Revolución cubana ("Cuba para los cubanos") provoca la reacción de Varela:

> Eso ya está pasando aquí
> y yo quiero cambiarlo
> cómo no, y el que quiera negarlo
> en su cabeza lleva tropicollage...

La actitud crítica y la necesidad de cambio, como se ha visto, son temas que suelen repetirse en las canciones de Varela, y un sector de la juventud cubana, según se ha observado, se identifica con este pensamiento. A pesar de que

los discos de este músico[3] no son accesibles y sus canciones no se transmiten en las estaciones oficiales de la radio en Cuba, ocasionalmente Varela tiene la oportunidad de dar conciertos a los que los aficionados asisten con grabadoras para hacer grabaciones no-oficiales de estas canciones. Así, Carlos Varela representa para muchos jóvenes cubanos un ídolo y los segmentos de las letras de sus canciones han llegado a ser parte del lenguaje vernáculo en Cuba porque expresaban la opinión de muchos sobre lo que ocurre en el país en estos momentos.

Paralelamente con el ascenso de la popularidad de la música de Carlos Varela a finales de los ochenta La Habana registra también otras manifestaciones culturales de los jóvenes creadores, particularmente en el terreno de las artes plásticas al cual, por el espíritu renovador que tiene, se ha aplicado la metáfora de la canción de Carlos Varela: la generación más joven de artistas fue bautizada con el nombre "Hijos de Guillermo Tell" por el crítico Gerardo Mosquera.[4] Esta generación por un lado continúa en la tradición creativa de la plástica cubana del comienzo de la década, pero por el

---

[3]Los otros discos de Varela son Monedas al aire (1992) y Como los peces (1994).

[4]"Los hijos de Guillermo Tell" fue también el título de la exhibición de la plástica cubana contemporánea celebrada en de 3 de febrero al 3 de marzo de 1991 en Caracas (Museo de Artes Visuales Alejandro Otero) y de 4 de abril al 17 de mayo de 1991 en Bogotá (Banco de la República de Colombia).

otro, se distingue de estos artistas por la actitud diferente expresada en su obra.

Al hablar de las artes plásticas en la Cuba contemporánea hay que mencionar la exposición "Volumen I" que se abrió en La Habana el 14 de enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional. Esta exhibición, en la cual participaron once artistas, José Bedia (1959), Juan Francisco Elso Padilla (1956), José Manuel Fors (1956), Flavio Garciandía (1954), Israel León (1957), Rogelio López Marín (Gory) (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1956), Tomás Sánchez (1948), Leandro Soto (1956), y Rubén Torres Llorca (1957), fue visitada por ocho mil personas en dos semanas y causó mucha controversia porque las obras presentadas expresaban una ruptura con el pasado épico y abrieron el camino para la experimentación artística que en los años setenta no existía en el arte cubano. Sin embargo, lo que se cuenta como el logro más importante de "Volumen I" es que esta exposición fue el punto de partida de toda una serie de exposiciones del arte joven y el comienzo de las rupturas progresivamente más radicales con las tradiciones artísticas cubanas (Camnitzer 5). La década de los ochenta, a pesar de ser tiempo relativamente corto, dio a conocer a tres promociones de artistas, y la ruptura más radical se manifiesta a finales de la década, cuando entre los creadores se puede observar una cierta identidad de grupo. Estos jóvenes, que apenas llegan a tener 25 años en aquel momento,

están conscientes del proceso de la Rectificación que está aconteciendo en Cuba y como se indica en el estudio de Camnitzer, "[they] feel they are visually advancing this process" (175). Uno de los rasgos distintivos de esta promoción es el esfuerzo por "desloganizar" el lenguaje del Partido Comunista por medio de la desconstrucción de los significados, por ejemplo el famoso cartel en La Habana que dice "Srs. imperialistas no les tenemos absolutamente ningún miedo" que el grupo de artistas plásticos parodió al presentar durante la entrega de los premios de la UNEAC en el año 1987 su cartel que decía: "Críticos de arte: sepan que no les tenemos absolutamente ningún miedo."

Una de las razones por la que estos artistas tienen importancia para el presente trabajo son los llamados "happenings" o "performances" que en la segunda mitad de los ochenta formaron una parte de la vida cultural en La Habana. En varias ocasiones, los grupos de artistas plásticos se reunieron para organizar unos miniespectáculos en los cuales se expresaba su descontento con la presente situación en Cuba. Los "performances" o, como también se les solía llamar, "acciones plásticas", fueron organizados por uno o varios de los grupos de artistas que en este período trabajaban en la capital. Luis Camnitzer, que estudió las artes plásticas en Cuba cuenta seis grupos; Grupo "Provisional", que opta por el nombre "provisional" por miedo a llegar a ser "institucional"; Grupo "Puré", cuyo nombre sugiere la

necesidad de "purear" el arte existente para poder empezar a producir arte nuevo; Grupo "1.2.3...12"; Grupo "Imán", "Equipo ABTV" y el más famoso de todos, el Grupo "Arte Calle". Los artistas del grupo "Arte Calle" empezaron a trabajar juntos en el año 1986, bajo el liderazgo de Aldito Menéndez (1970), el hijo del pintor cubano Aldo Menéndez y mentor de la nueva generación de artistas. Aldito Menéndez se hizo famoso con su pintura del letrero que decía "Reviva la Revolu" y debajo tenía un plato que convocaba a una colecta para poder terminar la obra--la Revolución. Las obras y los "performances" reflejaban rebeldías juveniles que causaron un desequilibrio en los procedimientos del Ministerio de Cultura. Sobre este período comenta el joven escultor Alexis Somoza (1966) que

> en el período de enero a noviembre de 1988 los artistas se apoderaron espontánemante de la calle, las galerías, los espacios de discusiones, de la Universidad, de la opinión y el rumor. Era una ofensiva poco premeditada que aparecía de manera natural a diferencia del retardo que padecían las instituciones al intentar ponerse a tono con la dinámica del fenómeno; tal retardo era evidentemente ventaja para la proliferación de las iniciativas artísticas. Su divisa era lo precipitado de los acontecimientos, lo abrupto y el factor sorpresa; recursos clásicos de toda renovación artística que intenta imponerse.(71)

La importancia de la renovación artística se manifestó por ejemplo en uno de los eventos organizados por el Grupo Arte Calle, cuando, durante la reunión de la UNEAC en que se debatía sobre el concepto del arte en 1987, los miembros de Arte Calle interrumpieron la reunión al entrar al salón con

letreros con diferentes eslogans críticos sobre el arte. Llevaban puestas en la cara las máscaras del gas para no contaminarse, porque el arte producido por los miembros de la UNEAC fue considerado por los jóvenes como el arte del "establishment."[5] Su relación con la cultura oficial fue ambigüa; por un lado los artistas jóvenes fueron reconocidos y los entrevistaron para la televisión, y por el otro fueron detenidos y acusados de vandalismo. Relata Camnitzer que cuando los miembros de Arte Calle fueron invitados a pintar un grafitti, se les dieron pinturas lavables en caso de que hubiera necesidad de borrar el grafitti producido por el grupo (182).

El conflicto entre la cultura oficial y los jóvenes creadores se intensificó después de los acontecimientos de la Galería L en octubre del 1988, cuando en la exposición colectiva de los jóvenes artistas (estudiantes de la escuela "San Alejandro") se produjo una agresión a la imagen de "Ché" Guevara. Según las diferentes versiones que se cuentan sobre este acontecimento se trataba de una pintura del "Ché" que era de tamaño demasiado grande para poder colgarla y por eso se puso en el suelo donde se hizo un performance--un baile--sobre ella (Camnitzer 184). Esta desacralización de uno de los símbolos más valorados de la Revolución, según Alexis

---

[5]El distanciamiento de los artistas jóvenes de la promoción que organizó "Volumen I" se debe parcialmente a que Volumen I se organizó con el apoyo institucional, bajo la tutela de la UNEAC.

Somoza, no era parte de la muestra pero aún así llevó al cierre de la institución (Somoza 70). A lo largo del año 1988 se cerró toda una serie de exposiciones de jóvenes artistas; y la tensión entre el Estado y el arte joven culminó con la destitución de dos oficiales de cultura, Marcia Leiseca y Beatriz Aulet, ambas instrumentales en el desarrollo del arte joven.

En el primer caso se trató del ciclo de exposiciones titulado "El Proyecto Castillo de la Fuerza", que se proponía buscar el mayor alcance social posible de la obra artística; la llamada "opción asistencialista" o "inserción socio-cultural". Según señala Alexis Somoza, uno de los organizadores, "entre sus objetivos fundamentales estaba el agrupamiento de algunas de la propuestas más recientes que habían operado sistemáticamente en el medio artístico con el objetivo de lograr una aproximación al complejo fenómeno de las artes plásticas" (75). Este intento "glasnóstico" orientado hacia la flexibilización de la institución, sin embargo, falló, cuando las autoridades mandaron a desmontar lo cuadros de artistas René Francisco y Eduardo Ponjuán que utilizaron en su imagen la figura de Fidel Castro. Camnitzer describe este cuadro como una imagen de Castro, vestido de mujer, con pecho exuberante, dirigiéndose a la multitud de espectadores. La consecuencia de esta controversia fue también la destitución de Marcia Leiseca, Presidenta del Consejo de Artes Plásticas y el debate que se desarrolló en

los periódicos cubanos. En el periódico "El militante comunista", por ejemplo, Sergio Corrieri escribe:

> Una tendencia delicada de la joven plástica actual ha sido el tratamiento de lo héroes, símbolos patrios y la imagen del Comandante en Jefe. La imagen del Comandante o algunos de sus atributos que lo identifican, ha sido tratada también de forma ambigua y oscura en su real significado. Esto es inaceptable. Los símbolos no pueden ser tocados con ambigüedad, son necesarios a la unidad que requiere nuestro pueblo. Como condición indispensable para el triunfo de su proyecto social. No hay argumento válido que justifique el derecho a lesionar su significado patriótico y su capacidad movilizativa: Una agresión a los mismos constituye de hecho ubicarse en el terreno del enemigo. (Citado en La obra no basta, Alexis Somoza, p. 78)

La segunda instancia fue la exposición de escultura titulada "El objeto esculturado" que se inauguró el 4 de mayo de 1990 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. En este proyecto de inserción sociocultural participaron 59 artistas. El acontecimiento que ocurrió entre una serie de performances en la inauguración fue la defecación de uno de los espectadores, también artista, en uno de los salones de la exposición. El indivíduo defecó públicamente sobre el periódico de la prensa oficial, Granma, causando así el cierre de la exposición, la destitución de la Presidenta del Centro de Desarrollo las Artes Visuales, Beatriz Aulet, otras sanciones y detenciones, la agudización de las tensiones entre artistas y legisladores y, por consiguiente, el cese de

la organización de los "performances" en las exposiciones de las artes plásticas.[6]

Como se ha visto, los jóvenes artistas hacen por medio de su arte comentarios críticos sobre la situación política y económica del país y a causa de eso en varias ocasiones han sido perseguidos, particularmente por desacralizar los símbolos de la Revolución y por cuestionar su validez en el presente. A pesar de la reacción de las autoridades que han censurado su obra, clausuraron las exposiciones o cancelaron los conciertos, en el caso de Carlos Varela, en las entrevistas con la prensa tanto extranjera como cubana, estos artistas no proclaman su oposición a las ideas de la Revolución. Al contrario, muchos se consideran revolucionarios, y su objetivo es, como se ha indicado

---

[6]Los artistas, sin embargo, siguen trabajando individualmente. Un ejemplo de la dirección en que va el arte visual cubano en los noventa es la obra de José Toirac, originalmente miembro del Equipo ABTV. Toirac es el autor del ciclo de pinturas titulado Nuevos Tiempos (1995) analizado detalladamente en el estudio de Cynthia Bermann Miller, Ahora mismo: Postmodernism and Latin American Art, The Cuban Paradigm. El cuadro "Eternity," por ejemplo, se basa en el juego de dos tipos de publicidad--la política y la comercial. La pintura ofrece el comentario crítico de la Revolución pero no se limita a la propaganda política en Cuba; su mirada crítica se dirige también a la cultura de consumo en los Estados Unidos. Toirac usa el logo ETERNITY de la compañía de perfumes norteamericana de Calvin Klein y sobre esta imagen pone la imagen de Fidel Castro, dando uno de sus discursos anti-imperialistas. Como señala Bermann Miller, "Toirac creates an image that effectively communicates the current sense of the impermanence (trivialized eternity) of ideology in Cuba today. Ironically, this recontextualization of the sign(s) reverses the trivialization effected by consumer-political advertisement (67).

"desloganizar" el discurso desgastado de la Revolución y buscar caminos nuevos para el desarrollo de la sociedad. El mencionado letrero de "Reviva la Revolu", por ejemplo, no expresa simplemente el rechazo de las ideas de la Revolución; es más que nada un comentario sobre el proyecto inacabado e inconcluso, que, tal vez con el esfuerzo común y la participación de todos, pueda completarse.

De la misma manera, Aldito Menéndez, uno de los representantes de los artistas plásticos más jóvenes ve como el objetivo de su trabajo el cuestionamiento de la institución, pero no de la Revolución misma. En una entrevista proclama que en varias ocasiones los eventos que ocurrieron en algunos de los "performances" fueron utilizados por los enemigos de la Revolución para propaganda contrarrevolucionaria. Señala Aldito Menéndez en su trabajo "Revolución del arte, no arte de la Revolución" que un artista contrarrevolucionario critica todos los problemas de la Revolución, pero no ofrece soluciones porque cree que la única solución es el cambio del sistema político, mientras que el artista revolucionario critica problemas de la Revolución y trata de ofrecer soluciones porque cree en la Revolución" (Camnitzer 132).

En el caso de la música de Carlos Varela se trata de la necesidad de la reforma--en vez de un cambio radical--del sistema político; él mismo habla de la actitud de su generación como "spirit of rebellion against conformity,

intransigence, poor workmanship" (O'Connor 27). Tal vez la prueba de su dedicación a las ideas de la Revolución es su situación paradójica--por un lado tiene escasas oportunidades de dar conciertos en Cuba, pero por el otro, tampoco es aceptado por la comunidad cubana de exiliados en Miami, que suele darle una bienvenida a todo aquel que tiene problemas políticos en la Isla.

Así, las manifestaciones artísticas de los miembros de la reciente generación desafían el régimen y lo hacen por medio del empleo de símbolo sagrados de la Revolución, tales como la figura misma de Fidel Castro, la de "Che" Guevara, la bandera cubana o el periódico oficial del Partido Comunista, Granma, cuyo nombre, huelga decir, proviene del nombre del barco usado por Castro en su viaje de México a Cuba en 1956. Por medio de su obra los artistas subvierten estos símbolos y cambian su significado. Desconstruyen las consignas revolucionarias, dialogan con la retórica del marxismo y usan alegoría para enseñar lo problemático de la sociedad cubana de hoy.

Estas actitudes, de complicidad por un lado pero también de la subversión de los valores establecidos es una actitud de ambivalencia política del arte producido por creadores que han llegado a ser "suspicious of heroes, crusades and easy idealism" (Hutcheon 203), lo cual puede ser el caso de los artistas jóvenes cubanos. Así, el arte creado por ellos se puede considerar "doubly encoded", por un lado se puede ver

la complicidad con la ideología dominante pero por el otro se trata del desafío del sistema existente por medio de la subversión de los símbolos de la Revolución y el patrimonio nacional creado por ella. Las mencionadas características son las características del arte posmoderno en que, según Linda Hutcheon:

> There si no desire to break with the past, no desire to destroy not only history, but even itself as an historical object, but rather an attempt to inscribe a new historicity and a new problematizing of the notion of historical knowledge. The postmodern also shares none of the avant-garde's Utopian orientation toward the future, despite its propensity for revolutionary rhetoric, at times. It has little faith in art's ability to change society directly, though it does believe that questioning and problematizing may set up conditions for possible change. (218)

Estas características pueden ser aplicables a lo que se ha visto del arte producido por la última generación de la Revolución cubana, tanto en la música de Carlos Varela como en los "performances", según cuentan los autores, el propósito es el cuestionamiento de la realidad y la instigación al cambio del sistema de valores existente.

En el ambiente cultural cubano del final de la década de los ochenta, que se ha estudiado en este capítulo, se puede notar la presencia del pensamiento posmoderno insertado a su vez en el contexto nacional. Los cambios políticos, económicos y sociales en el mundo y sus consecuencias para Cuba que se traducen en la presencia del capital extranjero en la Isla, el desarrollo del turismo y de la cultura del

consumo se reflejan en el arte que se produce en Cuba. Como se ha visto, en este momento entra en la escena cultural un grupo de jóvenes creadores, como el músico Carlos Varela y los artistas plásticos, que expresan por medio de sus obras el desencanto de la nueva generación con la situación en la Isla y entablan un diálogo con la cultura oficial. Las manifestaciones culturales de estos creadores se sirven de la alegoría, la subversión y desconstrucción de los símbolos o patrimonio revolucionarios que se consideran los recursos que usa el arte posmoderno. En el próximo capítulo se analizará la obra cuentística de sus contemporáneos desde la óptica del posmodernismo.

CAPÍTULO 4
MANIFESTACIONES DE LA POSMODERNIDAD EN LA CUENTÍSTICA DE LOS NOVÍSIMOS NARRADORES CUBANOS

En el capítulo anterior se estableció que el ambiente de cuestionamientos y deslindes que se puede observar en Cuba a partir de la segunda mitad de los ochenta se debe tanto a factores internos propios del medio cubano como a la penetración del pensamiento posmoderno en la cultura cubana. Son particularmente los jóvenes creadores que se ven afectados por esta nueva situación y esto se refleja en la actitud iconoclasta en sus obras, específicamente en la música de Carlos Varela y en las artes plásticas.

En este capítulo se analizará la cuentística de los narradores y narradoras, llamados "novísimos" que alcanzan la madurez precisamente en este período de convulsión. Se partirá de la premisa que la obra de esta promoción registra una ruptura con la de la promoción anterior de escritores. Como se verá a continuación, los dos grupos difieren en cuanto a su cosmovisión y esto se manifiesta en los cuentos de los novísimos con el empleo de diferentes estrategias o recursos narrativos propios de la ficción posmoderna.

Estas estrategias son las mismas que reúne, comenta y analiza Brian McHale en su estudio, titulado Posmodernist

Fiction (1987). A pesar de la heterogeneidad de este conjunto, según el autor entre las estrategias típicas de la ficción posmoderna hay un elemento unificador--la dominante ontológica. Para definir el concepto de la dominante, McHale se sirve de la definición de Roman Jakobson que define la dominante como "the focusing element of a work of art: it rules, determines and tranforms the remaining components" (McHale 6). Es la teoría de McHale que hace posible distinguir entre la ficción moderna y la posmoderna al identificar la dominante del texto. Sus reflexiones sobre el cambio o la transición de la dominante se basan otra vez en Jakobson:

> In the evolution of poetic form it is not much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant. Within a given complex of poetic norms in general, or specially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, the elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional. (7-8)

En esta afirmación de Jakobson basa McHale su tesis que en la narrativa reciente se puede observar un cambio de la dominante del texto; en la ficción moderna la dominante es epistemiológica; quiere decir que las preguntas que plantean los textos son de índole epistemiológica; como por ejemplo "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?; What is there to be known? Who knows it? How do they know it and with what degree of certainty?" (9).

La dominante de la ficción posmoderna, apunta McHale, es de índole ontológica, que plantea preguntas 'poscognitivas': "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? [...] What is a world? What is the mode of existence of a text and, what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?" (10). Aunque ambos tipos de preguntas pueden estar presentes en la obra literaria, es la cuestión de orden o privilegio; cuál de los dos planteos es la dominante; y para la ficción posmoderna esta se constituye en las preguntas ontológicas.

En cuanto a la narrativa de los novísimos cubanos, las preocupaciones de índole ontológica son precisamente las que caracterizan su ficción. La actitud interrogadora tiene marcada presencia en sus relatos. Ha comentado en una ocasión Salvador Redonet sobre lo que hacen los novísimos en sus textos:

> preguntar, preguntar y preguntar; preguntar hasta la saciedad--esa manera extremadamente sabia de dudar, de averiguar, de conocer(se) y reafirmar(se), de indagar, de cuestionar y tratar de poner las cosas en claro, de hallar una verdad o todas las posibles, las necesarias, las de ahora (que ya se sabe: no las hay definitivas ni absolutas). ("Mi cuento" 7)

Estos autores cuestionan todo inclusive el sentido de la existencia. Sus textos tienen carácter de reflexión filosófica; plantean problemas universales de la humanidad.

Ahora bien, ¿quiénes son los novísimos y según qué criterios los clasificamos como tales? En el Capítulo II analizamos la cuentística de la promoción de autores nacidos

entre 1945 (Rafael Soler) y 1958 (Aida Bahr). Estos escritores, que crecieron con la Revolución cubana, empezaron a publicar (con excepción de Soler y Yáñez, que consideramos los precursores de esta promoción) al principio de los ochenta. Decidir por donde pasa la línea divisoria entre esta promoción y la siguiente, es sin duda una tarea que no se puede completar con precisión absoluta. Las diferencias en su obra, sin embargo, sugieren que los "novísimos" nacen entre 1959 y 1972. Esto significa que crecieron esencialmente marcados por un ambiente cultural y político en permanente estado revolucioanrio de signo marxista. Estos escritores maduran precisamente en la década de los ochenta cuando ocurren los eventos transformadores en el ámbito nacional tanto como internacional. Estos acontecimientos de los cuales se dio cuenta en el capítulo anterior, han tenido, como es bien sabido, serias consecuencias para la vida de los cubanos y han afectado también el ambiente cultural del país. Los jóvenes artistas en particular manifiestan en sus obras el desencanto con la presente situación y entablan una relación dialógica con la cultura oficial. Los narradores de la última promoción, sobre todo los de la capital, se incorporan al ambiente cultural cubano y se unen al movimiento de las artes plásticas, frecuentando las acciones plásticas y los performances. Otros forman "círculos de estudios" donde leen y discuten textos de Foucalt y otros pensadores

contemporáneos que hoy asociamos con las posturas filosóficas que informan la posmodernidad.

La selección de cuentos que se van a analizar se debe a los siguientes criterios. Primero, a pesar de que es nuestra opinión que muchos textos de los novísimos se pueden calificar como posmodernos, obviamente sería incorrecto insistir que todos los novísimos se suscriben a esta tendencia. Así, el presente análisis no aspira a abarcar la cuentística de la más reciente promoción en su totalidad, sino más bien se limita a 15 relatos de once autores que, a nuestro parecer, son los más prometedores y que documentan la tendencia expresada en la hipótesis arriba.

Segundo, como es el caso con muchos trabajos que investigan la cultura cubana contemporánea, el crítico situado en los Estados Unidos tiene que enfrentarse al problema de la accesibilidad de los textos primarios. En el caso de la cuentística de los novísimos, a las dificultades resultantes de la inaccesibilidad de material, se une otra--la escasez de textos publicados, relacionado este problema a la propia situación económica en Cuba. La falta de papel y recursos materiales causan que se limite la cantidad de libros que entran en el proceso editorial y naturalmente eso se traduce en menos oportunidades de publicación para los autores principiantes. Así, hasta en Cuba misma, es difícil para los jóvenes autores darse a conocer. Este problema se está resolviendo en el presente momento en parte gracias a

las publicaciones de la muestra de la cuentística en revistas literarias, y en parte por medio de la cooperación de la Editorial Letras Cubanas y sus colegas argentinos que establecieron la edición Pinos Nuevos dedicada precisamente a los creadores jóvenes. De la misma manera, dado que la producción literaria cubana del momento goza del interés de muchos lectores en el extranjero, otra fuente de material para el estudio de cuentos han sido antologías de cuentos cubanos publicadas en países como México, Venezuela y España.

En este momento, el corpus a nuestra disposición se compone de varias antologías de la cuentística contemporánea. Especialmente útiles han sido las antologías editadas por Salvador Redonet, crítico literario y profesor de literatura en la Universidad de La Habana, en particular Los últimos serán los primeros (La Habana 1993), hasta la fecha la más informativa muestra de cuentística contemporánea cubana, pero también las publicaciones Fábula de ángeles (La Habana 1994), Anfora del diablo (Veracruz 1996) y una breve presentación de la cuentística de los novísimos en la revista Unión.

Como se ha mencionado, nuestro análisis se limita a relatos de once autores que documentan esta tendencia. En vez de ofrecer una clasificación de autores parece más oportuno hablar en términos de su obra; esto se debe al hecho que todos los autores están en estos momentos apenas comenzando su carrera literaria y parece prematuro cualquier esfuerzo de tratar de encasillarlos en categorías rígidas. Un tipo de

división ha sido propuesto por López Sacha, en uno de los escasos estudios de la cuentística cubana contemporánea, en el cual el crítico divide los autores en cuatro grupos según el orden temático y el orden estilístico que emplean. López Sacha sugiere los siguientes grupos: "los iconoclastas", "los rockeros", "los tradicionalistas" y "los fabulistas" ("Tendencias actuales" 73-76). Esta clasificación, además de las inconveniencias expresadas encima, padece de otro problema; entre los 22 representantes de la cuentística a quienes se pretende clasificar sólo se cuenta con una mujer, Verónica Pérez Konina, dejando al lado a tales cuentistas como, entre otras, Ena Lucía Portela o Elvira García Mora. Esta falta de interés en la producción de las mujeres se ha evidenciado en varias antologías, inclusive las más recientes, Poco antes del 2000 (1997) en la cual el editor, Alberto Garrandés no incluye ni un ejemplo de cuento escrito por mujeres.[1]

En este estudio, dada la variedad de temas y procedimientos narrativos que los novísimos usan, se ha optado por centrarnos específicamente en los textos escogidos sin proponer clasificaciones de ningún tipo. Los autores que interesan aquí son los siguientes: Ronaldo Menéndez Plasencia (1970), Ricardo Arrieta (1967), Daniel Díaz Mantilla (1970), José Miguel Sánchez (1969), Raúl Aguiar Alvarez (1962), José

---

[1]Para más información sobre la representación de mujeres en las antologías del cuento véase Capítulo 2, pág.104.

Mariano Torralbas Caurel (1962), C.A.Aguilera (1970), Elvira García Mora (1961), Ena Lucía Portela (1972), Roberto Urías (1959) y Enrisco (Enrique del Risco Arrocha, 1967).

El mayor de esta última promoción de narradores cubanos es Roberto Urías (1959), cuyo relato "¿Por qué llora Leslie Caron?" inaugura el desfile de personajes raros y atípicos en la cuentística reciente. Consistenemente con la tendencia del posmodernismo hacia la descentralización y la representación de la "otredad" (Hutcheon 61-62) el autor concede la voz a un representante del grupo minoritario--el homosexual. Introduce al narrador gay que no se puede integrar en la sociedad por su condición de homosexual y se siente marginado, pero a la misma vez en su reflexión critica al mundo al cual quiere pertenecer. El mundo exterior se ve como falso, lleno de hipocrecía, formalismo y burocracia. Percibiéndose así como doblemente marginado cuestiona su propia existencia: "¿[Q]ué será de esta loca? ¿Qué puedo hacer contigo, Leslie Caron? ¿Por qué habré tenido que ser así? He intentado cambiar, pero no logro hallar nada que verdaderamente me interese. Nada ni nadie" ("¿Por qué llora?" 54).

Similares preocupaciones se plantean en otro cuento de Urías, "Infórmese, por favor". Este relato tiene forma de una planilla, con preguntas que hay que responder, tal vez para poder entrar en el ejército. Estas preguntas; "¿Nombre? ¿Sexo? ¿Domicilio? ¿Número de carné de identidad? [...] ¿Integración política? [...] ¿Practica alguna religión? [...]

¿Ha sido juzgado por algún delito común? [...] ¿Ha cometido relaciones homosexuales?" ("Infórmese" 33-36); señalan implícitamente cuáles son las expectativas para ser el ciudadano perfecto, dibujan al ideal de la sociedad--el "hombre nuevo". La rigidez de las preguntas se ridiculiza con las respuestas absurdas que no vienen al caso; inclusive la última "¿Está dispuesto a servir para lo que sea y donde sea cuando las razones o la necesidad lo exijan?" a la cual se contesta "¿No se ha preguntado por qué se suicidan en masa las ballenas?" (36). Además del rechazo de las normas, en el cuento se puede observar la creación de un nuevo tipo de personaje; el que contesta las preguntas y proclama que su nombre es "William Shakespeare, Francisco de Quevedo, Lorca, Charles Chaplin, Van Gogh o Goya, Bola de Nieve o Bach. Silvio Rodríguez o Chopin. José Martí. Y, ¿por qué no? Isadora Duncan, Katherine Mansfield o Gabriela Mistral..." (33). La mezcla de nombres de "alta cultura" y "baja cultura", cubana tanto como mundial, señala el hecho de borrar las fronteras y fundir lo culto con lo popular--en otras palabras el derrumbe de las jerarquías al que aspira el posmodernismo--, pero también la imposibilidad de caber dentro de lo demarcado y la necesidad de ampliar los márgenes. Roberto Urías con estos relatos, publicados en la segunda mitad de los ochenta así anuncia la llegada de una nueva ola en la cuentística que se manifiesta con más intensidad en los años por llegar.

No cabe duda de que el movimiento de las artes plásticas que se realizó precisamente en los momentos cuando se publican estos relatos contribuyó a la renovación del ambiente intelectual en Cuba y al mismo tiempo influyó a los novísimos narradores que se estaban formando en el momento de pleno apogeo de este fenómeno cultural. Las acciones plásticas y su importancia para la cultura cubana contemporánea encuentran su camino en varios de los relatos de los novísimos, en casos como el de Ricardo Arrieta en que la anécdota del cuento se desarrolla alrededor de una reunión sobre "la plástica joven". Ronaldo Menéndez Plasencia, sin embargo, es el autor que destaca entre los novísimos porque su obra manifiesta marcado interés no solamente en las artes plásticas sino también su relación con la novísima escritura. Este fue también el tema de su trabajo de diploma en la Universidad de La Habana, que se titula "De la plástica al cuento: interdefinición para una teoría de los campos" (1995).

Aquí vamos a considerar el cuento "Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos" de este autor antologado en <u>Los últimos serán los primeros</u> (1993). Este cuento tiene carácter testimonial de aquel período de los ochenta y los personajes que figuran en él son por la mayor parte reconocibles como las personalidades del movimiento de la plástica de la década del ochenta. En "Tocata y fuga", el autor ofrece una reflexión sobre el proceso de creación de la

obra artística. Se trata de la descripción de la preparación de una acción plástica, desde el comienzo del montaje de la exposición hasta la intervención de la policía. En este cuento el lector familiarizado con el ambiente intelectual artístico cubano de los ochenta reconoce el montaje de Aldito Menéndez, "reviva la revo..." que Menéndez Plasencia recoge de la siguiente manera:

> obra conceptualista #1: cuadro de acrílico sobre lienzo de un metro por uno cincuenta con el siguiente contenido: dibujo borroso de viviendas al estilo expresionista con influencias leves del cubismo y el suprematismo, deficiente empleo de la técnica del claroscuro. situado en el extremo inferior del cuadro hay un letrero anaranjado hecho burdamente, es decir, sin seguir un molde en los trazos; corrido hacia la derecha producto de la evidente pérdida de la proporción por parte del dibujante o pintor. Contenido semántico:"reviva la revo..." Y a continuación queda inconclusa la frase no obstante de dejar bien claro su significado, a un lado y pendiente de un buzón de madera, un recorte de cartón a manera de pancarta con la siguiente inscripción en grafito grueso: "este cuadro no ha podido concluirse por problemas con los materiales, problemas con el transporte, problemas administrativos, problemas del director, problemas de la secretaria del director, etc. esperamos su contribución". (229)

El montaje "reviva la revo" y otros, ("yo no existo, solo mi intención" o "justo a tu gusto") junto con las referencias, como por ejemplo al Parque de G y 23, El caimán barbudo, y personajes entre los cuales puede identificarse a Abdel Hernández, artista y crítico de las artes plásticas, comprueban el propósito testimonial que tiene este cuento. Lo que destaca, sin embargo es la atención que se llama al proceso mismo de la creación de la obra artística. El autor combina aquí la música, las artes plásticas y la narrativa

creando una relación entre los tres tipos de arte. Empezando por el título que obviamente se refiere a la música, el autor deliberadamente divide el cuento en siete apartados--cuatro "movimientos" y tres "reposos". Los cuatro movimientos son dinámicos y expresan la acción--el montaje de las obras (primero), el encuentro del autor con los artistas (segundo), el performance mismo de la acción plástica (tercero)y la llegada de la policía y la consiguiente despedida del autor (cuarto). Es en el segundo movimiento en que el narrador está presente y se identifica como cuentista--"me topo con juancarlos, personaje célebre que prometió publicarme un cuento *en el caimán barbudo*" (229). Otra vez se llama atención al proceso mismo de escribir el presente cuento en el segundo reposo que se inicia de la siguiente manera:

> segundo reposo: los artistas se quedan a reposar durante diez minutos. yo aprovecho y me aparto para hacer una descripción detallada de los montajes, pienso que esto va a servirme para escribir el primer reposo que es parte de la estructura de un cuento que estoy haciendo sobre este asunto de la plástica. también se me ocurre describir al peca para estirar un poco este segundo reposo. (231)

Como se ha visto, el autor entonces mantiene al lector informado sobre el proceso de escribir el presente cuento y explica los pasos tomados para construir el texto. Esta tendencia, que se puede observar a lo largo del cuento, culmina en el último párrafo cuando el autor rechaza la oferta de su amigo Alexis de pasar la tarde con él:

> aún trata de convencerme entonces le comento que debo terminar una historia sobre la plástica joven y todo

> este asunto, también le digo que él va a ser un personaje y el final será algo como esto. (233)

Crear la ficción y al mismo tiempo comentar de forma autoreferencial,sobre la creación misma es una estrategia narrativa que resulta en el tipo de escritura que suele denominarse metaficción. El cuento "Tocata y fuga" de Menéndez Plasencia es consistente con la defición de la metaficción como la ofrece Patricia Waugh: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh 2). La relación entre la realidad y la ficción se complica más todavía cuando el autor aparece en la ficción, como es el caso en el cuento en cuestión. Según Waugh, la escritura metaficcional responde a la vez que contribuye al sentimiento que la realidad y la historia son provisionales: "no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists" (7). Como señala Waugh, aquel que lee revisaría sus ideas sobre el estatus filosófico de lo que se inferiría como la realidad, pero probablemente continúe creyendo y viviendo en el mundo construído en su mayor parte como resultado de la rutina y el sentido común. Lo que los autores de metaficción tratan de conseguir es que "each reader does this with a new awarenes

of how meanings and values of that world have been constructed and how, therefore, they can be challenged or changed" (Waugh 34).

El desafío de los valores tradicionales y el cuestionamiento de la visión del mundo, se subraya en el cuento de Menéndez Plasencia con el empleo de otra estrategia narrativa--la del llamado exhibicionismo léxico. Los reposos que están intercalados entre los movimientos se sirven de diferentes registros del lenguaje; el primero se dedica a la descripción de los montajes haciendo uso de la terminología de la teoría del arte. El segundo reposo, la dscripción del peca, usa el vocabulario de anatomía, empelando términos como cráneo, cerebelo, lóbulo frontal, trompa de eustaquio, membranas nictitantes, etc. Esta estrategia narrativa se considera una de las que caracterizan la ficción posmoderna; señala Brian McHale que "By selecting from unexpected stylistic registers, and by foregrounding lexical extravagance through purely formal patterning [the author] induces a divided attention in reader forcing him or her to focus simultaneously on two centers of interest (McHale 152). El hecho de tener que dividir la atención entre el estilo y el contenido causa la intensificación de la tensión ontológica (152).

El tercer reposo es "la historia de alexis, desde su punto de vista (en primera persona)" narrada por alexis en el lenguaje coloquial y expresiones que subrayan el carácter

oral de este discurso. La historia de alexis se refiere al grupo de jóvenes, "los frikis" encerrados en el cuarto, desnudos y probablemente drogados:

> con un suene, figúrate, aquello parecía un antro, los tipos todo peludos y medio encueros siguieron en los suyo como si nada. en una esquina estaba el peca fumando y cuando le pregunto por julio me enfoca un par de ojos rojísimos y no puede decirme nada coherente. seguí buscando y en el cuarto de al lado hallé a carla con un tipo conversando, desnudos los dos. (233)

La descripción de este grupo de jóvenes deja entrever la atmósfera de alienación y hastío entre un grupo determinado de jóvenes pertenecientes a los llamados "frikis" que aparecieron en La Habana a finales de los ochenta como representantes del submundo cultural.

La presencia de los "frikis" en el relato de Menéndez Plasencia contribuye al efecto total del cuento que es representativo de las tendencias posmodernas en la narrativa contemporánea cubana. La actitud del desafío de los valores tradicionales y la necesidad de cuestionar lo establecido se manifiesta por medio del empleo de recursos como la metaficción, el juego con diferentes registros estilísticos y, huelga decir, por el uso del tema de la plástica ochentiana que es uno de los primeros indicios de la ruptura en el ambiente intelectual cubano que se inició en la segunda mitad de los ochenta.

Ronaldo Menéndez es también el co-autor del libro Alguien se va lamiendo todo (1990) escrito en cooperación con otro novísimo narrador, Ricardo Arrieta (1967). La escritura

de Arrieta tiene carácter testimonial de la vida de un sector de jóvenes en La Habana en la época de la segunda mitad de los ochenta. Sus relatos, como por ejemplo "La horma" publicado en Los últimos serán los primeros o "Alguien se va lamiendo todo" que forma parte de la antología Fábula de ángeles están narrados en primera persona, en el estilo coloquial y reflejan las vivencias de los jóvenes, el vivir de día a día, su escape en la música, particularmente el rock que en una ocasión los lleva a la cárcel ("La horma").

En "Alguien se va lamiendo todo" estos jóvenes asisten a los "happenings" y las acciones plásticas o vagan por la ciudad sin rumbo, metiéndose en las casas donde se escucha el rock y buscan el abandono total en alcohol y drogas: "uno escapando del borde para estar a tono dentro de este mundo entre curpos sudados y una borrachera cerebral que ni U-2 hubiera soñado" ("Alguien" 37). La verosimilitud y el carácter testimonial del cuento se reitera al incluir una discusión sobre la plástica joven y su ambiente, en el cual se pueden reconocer figuras y acontecimientos reales-- Desiderio (Navarro), Mosquera (Gerardo), performances, el evento del parque de G y 23).

Esta reunión a la cual asiste el protagonista sirve solamente como el punto de partida. De ahí el joven empieza a caminar por la ciudad dedicándose a componer en su mente un poema, hasta unirse con otros jóvenes en una fiesta. El

aburrimiento se manifiesta también en la fiesta, donde ocurre la siguiente conversación:

> -Te pregunto en general, ¿no te aburres?
> -No--le respondo de lo más rotundo--, ¿por qué me voy a aburrir?
> -No sé, tú no eres de aquí, estás como prestado. Pareces una decoración fuera de lugar, ¿no lo notas? (38)

Los jóvenes tienen relaciones sexuales desenfrenadas, pero el protagonista se refiere a lo que ocurre como "un rito":

> Tengo debajo de mí a Adriana y es como si tuviera a todas las mujeres a la vez. Como si tuviera una mujer cualquiera concentrando todas sus fuerzas en la tensión de los muslos, en apretar su pelvis contra mi erección y yo jugando a dominarla, besándola en todos los sitios de placer, a veces automáticamente. (40)

El hastío lo lleva a unas reflexiones que se manifiestan en el poema que compone y sueña con "escribir un libro bajo una nota eterna como las que coge Burroughs" (41). El hecho de mencionar a este escritor cuyo nombre se asocia con la ficción posmoderna es sintomático de las preocupaciones del protagonista. El cuento entero da la impresión de la inquietud y ansiedad, como si el protagonista tratara de huir todo porque no le ve sentido, pero no hay salida. El relato tiene estructura circular, sin cierre; no se resuelve nada y va a continuar: "en algún momento antes de llegar a casa recordé que a la mañana siguiente habría una segunda parte de la discusión sobre plástica" (42).

Daniel Díaz Mantilla (1970) es otro de los novísimos narradores en la obra de los cuales se pueden notar influencias del posmodernismo. Su relato "el punk" que

aparece en la antología Los últimos serán los primeros se relaciona con otro, titulado "Una semana de clases" publicado en la presentación de los novísimos narradores "Otro final promisorio:(post)novísimos ¿y/o que?", en el número 22 de la revista Unión del año 1996. La estrecha relación de los dos textos se debe al hecho que ambos pertenecen a la novela Surrelandia. Salvador Redonet ha comentado que Díaz Mantilla se une al grupo de jóvenes escritores que rompen con las convenciones del cuento como género literario borrando las líneas entre la ficción que se considera tradicionalmente la novela y la que se suele denominar cuento. Reinaldo Montero, el escritor de la anterior promoción de narradores inaugura esta tendencia en la reciente literatura cubana con su "cuentinovelas" Fabriles (1983) y Donjuanes (1986) y comprueba su interés por este "híbrido" narrativo en su artículo de investigación "Interregno y realengo de la cuentinovela" en que explica

> en un libro de cuentos la diversidad de las anécdotas trae aparejado, por lo general, diversidad en el punto de vista y perspectivas múltiples bien diferenciadas, cual suma, no summa, de narraciones, mientras que en una novela la solución de continuidad hace que los varios puntos de vista tiendan a resolverse en una perspectiva única. En el caso de cuentinovela, a pesar de estar conformada por historias de alto grado de independencia, las narraciones se van conjugando para la consecución también de una perspectiva.(56)

El personaje que une los relatos de Díaz Mantilla es el punk, una figura, como ya su nombre indica, del mundo marginal. El primer cuento revela que la madre del punk se

fue a norteamérica y abandonó a su esposo y sus dos hijos. El cuento, sin embargo, no tiene anécdota. El trauma que la salida de la madre le causó a la familia (el padre se vuelve alcohólico, los hijos se drogan) se desenlaza por medio de imágenes que parecen el resultado de las alucinaciones del punk que fuma hierba, "para olvidar" ("el punk" 234). Se trata de una serie de imágenes que se van transformando a lo largo del relato y crean la impresión de "una invasión de palabras mezcladas al azar que se crecen como una tormenta, como un dios terrible" (237). La transformación de las imágenes tiene que ver con los fenómenos de la naturaleza (la tormenta, el océano, el fuego, la lluvia, el viento) y lleva a la destrucción que está señalada con verbos como ahogar, extinguir, destruir, hundirse, etc.). Esta destrucción o desintegración (en la naturaleza y en la/de la familia) se subraya con la desintegración del texto mismo. Para empezar, en el texto no se usan letras mayúsculas y el autor se sirve del espacio blanco de la página para crear el impacto visual de desaparición. Juega con las márgenes, cambia los espacios entre las líneas, introduce apartados irregulares y hace que el texto de las últimas líneas vaya disminuyéndose en frases, palabras, y al final quedan sólo letras individuales que desaparecen en el vacío. Esta desintegración textual pone en duda la propia existencia de la historia (no)narrada:

> tal vez todo sea una farsa, sólo una farsa y yo debatiéndome dentro de ella como un muñeco de cera. tal vez no haya ni velas ni madres, tal vez no haya nada.

> sólo un vacío inmenso, un hueco que llenamos insistentemente de fantasmas. sólo fantasmas, y yo aquí creyendo. (240)

Esta vacilación entre lo que ocurre de verdad y lo que es el producto de la imaginación del protagonista se manifiesta más marcademente todavia en el cuento "Una semana de clases". Este relato, que tampoco tiene anécdota, se centra en la descripción de las clases en el aula en que "las paredes son como una revelación de infinitos ancestrales y filosofías muertas" ("Una semana" 76). Lo sofocante de este ambiente escolar se subraya con la absurdidad de los ejercicios, las contestaciones que los alumnos le dan al profesor y lo absurdo de las acciones que ocurren en el salón de clase, como la fuga de uno de los estudiantes, explicada como lista de acciones enumeradas, de 1 a 35, sugiriendo el proceso mental del alumno.

El tiempo y el espacio son dos conceptos que vuelven a reiterarse en el relato. El paso de tiempo se enfrenta al estancamiento y la falta de desarrollo y progreso hasta la desaparición: "todo transcurre, [...] todo se eleva flotando y desaparece [...] todo es vacío y nulidad" (76). Afuera el tiempo transcurre, "todo el mundo girando alrededor a velocidades de aniquilación atómica", en el aula, sin embargo, "uno siente la detención del tiempo, y la eternidad crece" (76). Los estudiantes tienen las piernas fatigadas "de tanto andar en círculo, siempre en círculo, cada vez más cerrado", [...] buscando "una salida, un escape que ponga fin

a esta estancia tal vez demasiado larga, demasiado larga" (79).

El motivo de desaparición o de reducción de todo a la nada que se ha visto en el cuento "el punk" vuelve a repetirse en "Una semana de clases". Desaparece la altura del triángulo, el radio y el diámetro del círculo, desaparecen los alumnos al convertirse en fantasmas. Todos son actores en este "túnel de tiempo-espacio" creado por la narración en la cual, para confirmar lo absurdo, uno de los alumnos se llama uno. Este nombre crea la tensión entre lo individual y lo genérico, sugiriendo una reflexión sobre la existencia propia y la del discurso. Esta pérdida del interés en lo narrativo y su desplazamiento hacia lo discursivo es uno de los rasgos característicos de la cuentística de los novísimos.

José Miguél Sánchez es otro de los novísimos cuya narrativa manifiesta una ruptura con las pautas seguidas por sus precedentes. En el cuento "Rufus el suicida" publicado en las antologías Los últimos serán los primeros y Fábula de ángeles, el autor empieza la narración de modo tradicional, empleando como protagonista al adolescente, consistente con la cuentística de los ochenta. La actitud del protagonista, estudiante de secundaria, sin embargo, es muy diferente. Enfrentado a la obligación de ir al Servicio Militar se fuga de la escuela y se esconde en el apartamento de su amigo donde no cabe duda de que lo van a encontrar. La incapacidad de escapar de su destino lo lleva a contemplar la

alternativa--el suicidio. Encuentra el escape en la música de heavy metal cuya presencia es notable a lo largo del relato y proyecta su vida en las letras de las canciones de grupos como Led Zeppelin, Metállica, Kreator, Anthrax, Slayer, Venom o Helloween que se asocian con la cultura marginal y el submundo de los jóvenes que no se adaptan a la sociedad. Los símbolos de la "baja" cultura se mezclan con las referencias a la "alta" cultura que en sus circunstancias adquieren significado diferente, se refiere a Bach como "Sebastián Bach Skid Rowídolo"; el libro de Crimen y castigo "esconde no a Raskolnikov, la vieja y el hacha, sino al parkisonil, el nulip y el desaltedrón" (224) y se mencionan "'Las cuatro estaciones' de Rachmaninov, que no son de él, pero tampoco importa" (227). La actitud de desespero y alienación lleva a una serie de descripciones gráficas, hasta escatológias, del suicidio que se borran al y reemplazan con otras. Cuando Rufus pregunta *This is the real life*? la respuesta que sugiere es la de "no ser un sueño no ser la vida real ni ser la *fantasy* no ser nada más que mi..."(227). El final es borroso, sin enterarse el lector si Rufus toma la opción que se le presenta. Esta incertidumbre al final reitera la falta de control que siente el protagonista.

Raúl Aguiar (1962) es uno de los novísimos que más han publicado; sus relatos están incluídos en varias de las antologías de la cuentística cubana contemporánea. El autor explora el mundo de los jóvenes cuyo rasgo es la falta de

dirección y de esperanza para el futuro lo cual se traduce en la alienación y actitudes de rebeldía. El desencanto con la vida tiene diferentes manifestaciones. En el cuento "Aquiel", publicado en Los últimos serán los primeros el autor explora el tema de la alienación y rebeldía individual. El protagonista es un joven, llamado Aquiel. Lo poco usual de este nombre tal vez sea una alusión a la cuentística de la promoción anterior que se inaugura con la publicación de Senel Paz, El niño aquel y a continuación epmlea una serie de personajes adolescentes a los que la crítica se ha referido en varias ocasiones como "aquellos muchachos". El Aquiel de Raúl Aguiar, sin embargo, se identifica como "atípico" y se encierra en lo que denomina su "Sanctuario [...] cerrado para los androides" (98).

La tensión se produce entre dos mundos. Uno de ellos es la ciudad, el mundo de los "androides" o "androides expectantes", afuera. A este mundo se producen referencias relacionadas con el poder y la potencia: "Sobre el muro de la esquina hay un letrero pintado, donde se destacan en caracteres rojos y verdes las palabras TENGO, PUEDO" (99), o "En la fachada de uno de los rascacielos, unas letras fosforescentes enormes: 'IMPOTENCIA NO'" (103). La expresión "potencia" se usa también para referirse a las autoridades, como por ejemplo en esta proclamación: "La ciudad previamente ha sido pintada de gris por las potencias que intentan borrar así toda huella de graffitti no supervisado" (109). La

mención del grafiti es importante, porque junto con el rock, estas dos formas de expresión son medios que transgreden la cultura oficial. Como se señala en el estudio "Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria", artículo dedicado al Uruguay, pero aplicable a la cultura marginal en general; el mismo hecho de grafitear significa transgreder la solemnidad de las instituciones. El grafiti tiene "características de marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenidad, velocidad, precariedad y fugacidad, en otras palabras como la escritura de lo prohibido por antonomasia" (Trigo 307). El rock también es una manera de rebeldía, y la música, particularmente heavy metal como Metallica funciona aquí como el escape para los atípicos.

El mundo de los atípicos, impotentes (con el significado metafórico tanto como literal), consiste de habitantes marcados y perseguidos:

> Algunos de ellos habían logrado la discontinuidad, quizás en mayor medida al principio, cuando no eran perseguido. Ahora todos tenían puesto su precio en el tatuaje del rostro, la estrella bocarriba encerrada en el círculo, la sien derecha. Los atípicos se escondían cada uno en su Sanctuario. (104)

Se rechaza cualquier actividad fuera del Sanctuario:

> La Ciudad era un rompecabezas enorme y superfluo, donde ningún camino conducía a parte alguna. Trillones de alternativas para el hombre [...] pero todo actuar era ya exagerado y al mismo tiempo irreversible. (108)

El protagonista se autoexilia, para no tener que enfrentar el mundo hostil afuera. Se siente fragmentado: "Percibe todos

sus Yo. La ilusión de ser único e indivisible ya pertenece al otro milenio" (99).

Esta fragmentación y subversión se plantean también a nivel del discurso; que en una ocasión en el cuento queda definido como asfixiante y limitador: "Discurso. Otra vez de vuelta a la pertinencia lingüística. Lo sensible tratado en la cadena sintagmática" (106). Las normas se transgreden de diferentes maneras; a nivel de léxico el autor introduce palabras inventadas; como "transcoscuro", "sexdrogas" "humalcohol", "nacimuerto", etc. o deletrea las palabras en orden invertido, como Acill Atem, refiriéndose a la música de Metallica. A nivel del discurso es notable la discontinuidad; en el texto se introducen párrafos que constituyen unidades independientes, y también se incluye una página de texto--apuntes del protagonista, acompañada con la nota para el editor en la cual se pide "NO PONER NOTAS A PIE DE PAGINA,. NO EXPLICAR LOS ELEMENTOS CONTENIDOS EN ELLA. NO CENSURAR. NO TRADUCIR. NO LEER. GRACIAS." (100). En el cuento alternan letras mayúsculas con las minúsculas de tal manera (las mayúsculas se usan en ciertas ocasiones como acotaciones) que produce la impresión de que se trata de un guión para una película en la cual se crea un mundo dentro del mundo existente. Esta estrategia de la narrativa posmoderna de no representar directamente la realidad sino representar una película que en cambio representa la realidad contribuye al planteo de las preguntas de índole ontológica (McHale 129).

En "Apóptosis", la rebeldía no se manifiesta por medio de la subversión del discurso, sino en la anécdota misma, donde el joven protagonista opta por tener una relación con una muchacha seropositiva. El título del relato, "Apóptosis" es el concepto elaborado por el biólogo norteamericano, Robert Horvitz y significa el proceso que se explica como el suicidio celular: "el virus afecta sólo a una s células, pero luego éstas inducen a las demás para que activen su programa de muerte" (158). La muchacha seropositiva induce al protagonista que le active el programa de muerte, este suicido celular. Las reflexiones sobre la vida se despegan desde la mención del cuadro de Giorgio de Chirico, el pintor italiano (1888-1978) que se considera el inventor de la pintura metafísica. Se establece el paralelo entre las dos figuras de su cuadro "Héctor y Andrómeda" descritas como "vivas e inmóviles"; "seres apuntalados de rostros vacíos" (155) y el protagonista y la muchacha, cuando éste la ve por primera vez durmiendo en el autobús. A las referencias del mundo de la pintura se únen las de la literatura, como Saint Exupery, marcando así la intertextualidad del relato.

"Merchy", el breve cuento del mismo autor, reconstruye la consumación del acto sexual de una joven. El texto adquiere expresividad por medio del sonido de la música rock; las frases de la canción "Rise from your grave little sister" sirven como transición que llevan a la protagonista a recordar su infancia feliz. En la medida en que progresa el

acto, los recuerdos felices van desapareciendo hasta llegar al momento cuando "en el fondo del cuarto la infancia vomita y se arrepiente de voces y sudor y una niña de doce años está llorando y la mira con ojos muy grandes y húmedos" ("Merchy" 102). En este instante de culminación se revela que se trata de un acto de prostitución y la inocencia desaparece para siempre intercambiada por dólares.

El cuento "Ultimo tren a Londres" de José Mariano Torralbas (1962) es otro ejemplo de como el texto proyecta la inestabilidad ontológica, aludida anteriormente. Se trata de una historia en la cual se narran y borran al mismo tiempo las experiencias de un joven habanero, que pasa tres noches con una extranjera. Esta extranjera es española que está en La Habana con un equipo de filmación buscando rastros en las primeras ciudades fundadas por el Almirante. En este relato se juega con el concepto de la conquista; mientras hace quinientos años el Almirante conquistó la isla y fundó las ciudades, ahora son otra vez los españoles los que "invaden" la Isla. Las compañías españolas construyen los hoteles y los servicios en Cuba, contribuyendo así al desarrollo de la industria del turismo, incluyendo el turismo sexual que resulta en el incremento de los casos de la prostitución. La española Laura a quien conoce el protagonista se apodera del joven; "yo era un infeliz que cumplía mi destino de llevarle hasta la cama un semen desprovisto de ternura, alguien que ella necesitaba por tres

noches para calentarse" (93); en el proceso similar a la conquista que esta vez se lleva a cabo por medio de los productos de consumo no alcanzables a los cubanos habitualmente.

La reflexión sobre la historia se introduce ya en el epígrafe que se le atribuye a Laura Dávila, según todas las indicaciones la misma Laura del cuento:

> - ¿Y qué te parece la historia?
> - No sé, creo que no vale la pena contar lo que todo el mundo sabe.
> - Pero escrita puede ser diferente.
> - Si es diferente entonces peor. Sería una mentira imperdonable. (90)

Se juega aquí entonces con el concepto de la historia como *history* y la historia como *story* y diferentes modos de contarla o escribirla, porque Laura en su película va a reconstruir la historia de la conquista y el narrador puede reconstruir la historia de su relación con Laura. Esta posibilidad de diferentes modos de escribir la historia se explora en el cuento mismo. Como continúa el relato, el autor le presenta al lector una versión de lo ocurrido solamente para negarla inmediatamente después de presentarla: "Pero no fue así exactamente. No fue así" (92); o "No, no fue realmente así, tampoco fue así esa última noche." (94) o "Ella no dijo nada de eso..." (95) y ofrecer otra versión de los acontecimientos. Esta es una estrategia narrativa frecuente en la ficción posmoderna que Brian McHale llama "narrative self-erasure" y explica que

> [it] leaves us hesitating between alternative, competing sequences. And the intrusion of this sourceless mock authoritative voice, instead of stabilizing the flickering world of this text, only further aggravates its ontological instability. (102)

Estas secuencias suelen tener contenido altamente cargado y sensacionalista (en el presente caso sexual, casi pornográfico) para afectar los instintos "bajos" del lector; y para hacerlo invertir emocionalmente en la secuencia que a continuación se va a "borrar":

> Having become "involved" in the representation, the reader thus resents it when the representation is *de*-represented, erased. The reader's impulse to cling to the erased sequence heightens the tension between (desired) presence and (resented) absence, thus slowing the slow-motion flicker even further. (McHale 102)

Esta incertidumbre sobre lo que realmente ocurrió o no ocurrió permanece hasta el final del cuento cuando se agudiza en el momento en que el protagonista es asaltado y se queda tirado en el suelo y concluye que

> Laura no existe ni yo, y todo es mentira y nada fue realmente cierto, ni la lluvia que empieza a mojarme, ni las campanas que me revientan los oídos, ni el charco de orina bajo mis pies que brota y brota y crece y crece desde mis pantalones, y donde navega un pequeño papel, donde se lee amarillenta y confusa la palabra London alguna vez escrita. Ni eso. (96)

Se pone en duda entonces la existencia misma de la historia contada, así como se duda de la dirección en Londres que le habrá escrito Laura al protagonista.

El tema de la historia y en particular del descubrimiento se reitera en el cuento "Pequeña crónica de Indias (e indios)". El autor, Enrique del Risco Arrocha (más

conocido bajo el nombre Enrisco)le pone el subtítulo de "La página perdida del Diario de Cristóbal Colón", o sea el primer documento histórico de la conquista del Nuevo Mundo. Esta "entrada" en el Diario describe los actos sexuales entre los indígenas. El autor se sirve del español de la época del Almirante y parodia el estilo de las cartas de Colón en las cuales se presentan los descubrimientos del Nuevo Mundo. Por medio de la técnica de desfamiliarización se presenta el acto sexual como algo exótico, no visto nunca antes. Se juega también con la orientación sexual de Colón mismo, quien puede ser percebido como homosexual. Esta integración de lo fantástico y lo histórico, en este caso hecha con sentido de humor es típica de la ficción posmodernista. Es un llamado a la reconsideración de la interpretación de la historia.

Otro ejemplo de lo posmoderno de la escritura de los novísimos es el cuento "Cronología" por C.A. Aguilera (1970), que se ocupa de Ludwig Wittgenstein. El mismo hecho de escoger para la cronología a esta figura--el filósofo austríaco (1889-1951), cuyos pensamientos sobre el lenguaje y su relación con el mundo se relacionan directamente con el posmodernismo--señala el interés de C.A. Aguilera en explorar la problematización del lenguaje.

El texto se dedica a los años 1926 hasta 1928 de la vida de Wittgenstein y constituye una parodia de cronología. Consiste de fragmentos de texto, cada uno con su propio título, en que se presentan, aparentemente ordenadas al azar,

diferentes imágenes (a veces escatológicas) sin evidente relación una con la otra. Entre las secuencias con la información biográfica de Wittgenstein C.A. Aguilera incluye secuencias sobre la defecación de Wittgenstein, informe de la Municipalidad sobre sus vómitos o los recuerdos de Schreber (el zapatero).

La construcción de este texto se problematiza varias veces; en un nivel los fragmentos construyen la figura de Wittgenstein y se reitera en el texto varias veces que Wittgenstein mismo publicó durante su vida solamente dos textos; el Tractatus (1922) y el Vocabulario para las escuelas primarias (1926), los otros libros se publicaron después de su muerte.

Otro nivel de construcción sale a consideración en la nota final en que se indica: "Este texto (o: Biografema) fue construído, precisamente, con esos *otros* libros que fueron saliendo después de la muerte de L.W. y subrayan el carácter *íntimo*, cuando no *civil*, del Prof. Wittgenstein" (35-6). La presente cronologia es construída por el ficticio biógrafo Wilhelm Baum cuyo libro, Ludwig Wittgenstein. Vida y obra, se recomienda en la nota final como el libro de consulta. Esta nota final se sitúa "fuera" del texto y sugiere entonces otra autoridad, no la del biógrafo Wilhelm Buam, que está involucrada en la creación del texto.

Otro nivel más tiene que ver con las ilustraciones que acompañan las secuencias textuales en la cronología como por

ejemplo la receta de la clínica para el tratamiento de gonorrea (31), "Daguerrotipos de Margarethe Stonborough-Wittgenstein" (32) o "Disección de un coleóptero hecho por Wittgenstein para los alumnos del quinto año de Trattenbach" (33). Estas ilustraciones se relacionan con el texto sólo marginalmente. Sobre este fenómeno señala McHale que las ilustraciones en los textos posmodernos son típicamente anti-ilustraciones; la ausencia de la aparente relación entre la ilustración y el texto verbal convierte estos materiales visuales en puras demostraciones de lo visual. Se integran en la estructura del texto verbal como otro modo del discurso--el discurso visual y causan que los dos discursos--el verbal y el visual--entren en conflicto (190). Esta problematización del discurso y su construción es típica de la narrativa posmodernista.

Las preocupaciones ontológicas que se pueden observar en la cuentística de los novísimos también se encuentran en la narrativa de las novísimas. Los problemas del machismo, frecuentemente temas de los relatos de la promoción anterior de narradoras, dan paso a la temática más universal y existencial.

Una de las escritoras que acude al tema del machismo, Elvira García Mora, lo hace por medio del absurdo. Su cuento "Parto" publicado en la antología Los últimos serán los primeros es un relato donde una mujer cuenta en la primera persona la historia de su embarazo. Sin embargo, lo que

parecería una experiencia típicamente femenina--náuseas, mareo, vómitos--en este cuento se le atribuye al hombre. Es el marido de la narradora, Eligio, que padece de todos los síntomas del embarazo; desde los malestares físicos, a través de la susceptibilidad emocional, hasta el gesto típico de las mujeres embarazadas de tocarse el vientre. Esta inversión de roles que la autora plantea es una de las estrategias de la narrativa posmoderna de problematizar las existentes relaciones en el mundo. El hecho de atribuirle las características estereotípicas de mujer al hombre tiene el efecto de reforzar la figura femenina y ridiculizar la masculina. El momento del parto tiene el paralelo con una crisis en el estado de Eligio. Al terminar el parto (lo que nace es una calabaza de cuello largo, sin duda el símbolo fálico) la narradora mira el lugar donde había estado Eligio y en vez de su marido ve "un bebito cubierto de sangre agitar las piernitas y las manos" (78). El niño que luce igual a Eligio reconoce a su madre. De manera que la mujer termina dando a luz a su marido. La acción de dar a luz puede verse desde la perspectiva de la subordinación femenina al orden patriarcal. Como explica Lucía Guerra Cunningham en su ensayo "La producción literaria de la mujer latinoamericana", "partiendo de una dimensión exclusivamente corporal -su capacidad biológica reproductiva- la imaginación masculina le asignó el significado primario de Mujer-Matriz" (131). Como es natural que la mujer conciba y dé a luz, también es

natural que cuide a los hijos y, sigue Cunningham, "se circunscriba al ambiente doméstico". Desempeñar el papel de madre entonces muchas veces para la mujer significa sacrificarse a favor de los hijos. Mientras que el hombre desempeña el papel importante en el desarrollo de la sociedad, la mujer "se estatiza y restringe en una identidad exclusivamente biológica" (132). En el cuento de García Mora, con la inversión de los roles tradicionales, lo que se da es la inversión del poder. Esto queda subrayado con el hecho que la criatura que nace es hombre, de manera que la mujer es la creadora de hombre. El nombre del protagonista también tiene carga semántica (e irónica); se llama Eligio, no obstante está lejos de "elegir" su destino, el poder está totalmente en las manos de su creadora, la mujer. El título mismo del relato, "Parto", representa literalmente el nacimiento, pero llevándolo más allá, se puede considerar un comienzo, el punto de partida, o hasta una decisión personal de salir y dejar atrás todo lo anterior: (yo) parto, refiriéndose así al rechazo del sentimiento de la represión y subordinación de la mujer.

Otra de las novísimas es Ena Lucía Portela cuyo relato "La urna y el nombre (Un cuento jovial)" cierra la antología Los últimos serán los primeros. Este texto representa la rebeldía de tres jóvenes, una muchacha y dos muchachos que se encierran en un cuarto y tapian la puerta. Aislados del mundo, suponiendo que "la calle no existe" estos tres jóvenes

pasan el tiempo jugando juegos inventados o teniendo relaciones sexuales. A las imágenes de copulación se únen las de defecación o de sacarse los mocos, todo tiene carácter escatológico; el acto sexual adquiere dimensión grotesca, se ridiculiza. Mientras la pareja hace el amor, el otro chico los está observando; "[l]e parece contemplar la cópula entre dos estómagos vacíos" (268). Estas son algunas de las características de literatura carnavalesca estudiada por Bakhtin y retomada como parte de la poética posmodernista. Se prueban los límites de la experiencia humana, explorando estados extremos de la mente y cuerpo humanos por medio de las alucinacines, la locura o el exceso sexual. Se violan así las normas sociales por medio de comportamiento escandaloso o criminal. Lo que se busca es explorar los límites y encontrar las contestaciones a las preguntas últimas de la existencia humana (McHale 172).

En este caso se trata de una parodia carnavalesca del Canto XXXIII de la *Divina Comedia* de Dante. El encierro, trágico y heróico, del Conde Ugolino con sus hijos en la torre donde murieron del hambre se subvierte con el acto de los tres jóvenes que se encierran voluntariamente:

> --"Ugolino della Gherardesca"--lee la muchacha en la Encyclopedia--"tirano de Pisa, del partido gibelino [...] inmortalizado por Dante en su Divina Comedia", muy folletinesco...¿ustedes creen que alguien se dedique a inmortalizarnos a nosotros? (266)

La subversión que se plantea a nivel de temático se reitera con la estructura formal del cuento. El discurso está

fragmentado; se presenta en apartados, cada uno con su propio título que interrumpe la narración pero al mismo tiempo enlaza los apartados. El punto de vista fluctúa, los tres personajes funcionan como puntos de focalización del discurso de manera que el personaje femenino no es el único al que se le conceda la voz.

Como en otros relatos de los novísimos, en "La urna y el nombre" también se puede observar la "hibridez cultural". Hay referencias constantes a la "alta cultura" que se mezclan con la cultura popular; en particular Laurie Anderson, artista y compositora de posmodernidad par excellence y su álbum *Big Science* con la pregunta de "what is behind the curtain" (265) al cual uno de los jóvenes busca la respuesta.

En este capítulo se ha planteado que la reciente promoción de los narradores cubanos, los "novísimos", difiere en cuanto a su creación de la promoción anterior. Esta diferencia se manifiesta a través del empleo de diferentes estartegias y recursos narrativos típicos de la ficción posmoderna y se debe al cambio de visión del mundo por los jóvenes cubanos. Los recientes cambios al nivel nacional tanto como el internacional el ambiente de cuestionamiento resultaron en las actitudes interrogadoras y han llevado al frecuente planteo de las preguntas de índole ontológica en su obra.

La tendencia del empleo de las estrategias narrativas del posmodernismo en la cuentística de los "novísimos" se

comprobó por medio de análisis de las muestras de su obra. Mientras queda por estudiar con más detalle el sector más vasto de autores, en este capítulo se identificaron algunos rasgos que aparecen con frecuencia en los cuentos analizados aquí.

Los novísimos y las novísimas emplean una serie de características que no se pueden identificar en la narrativa de sus predecesores. Mientras la ficción de sus predecesores es sumamente referencial, con frecuentes alusiones a la Revolución y el proceso de la construcción de la sociedad revolucionaria, los novísimos no centran su atención en los problemas de Cuba; aún cuando las referencias en los cuentos permitan identificarlos como cubanos; a las preocupaciones de carácter local se suman las del carácter universal. Si hay cuentos referenciales en la obra de los "novísimos", el texto se complica porque se presenta como metaficción.

Los autores informan sobre el proceso de la creación de la obra literaria llamando así atención a la construcción del mundo, en el texto predomina lo discursivo sobre lo narrativo; y se plantean dudas sobre la propia existencia. Estas estrategias contribuyen a la proyección de la inestabilidad ontológica.

La subversión y parodia carnavalesca son otros dos recursos de los que se sirven los "novísimos"; en algunos relatos invierten el orden establecido. Se rompen las estructuras (jerárquicas) derrumbando las fronteras entre

cultura "alta"--cultura "baja"; o géneros literarios como novela y cuento y crean un híbrido de "cuentinovela". Se le concede voz a grupos minoritarios como las mujeres o homosexuales. En general hay una tendencia de explorar el mundo de los marginados en el cual se nota el sentimiento de rebeldía (subrayado por la presencia del rock), enajenación y alienación y el relato se ubica en un espacio cerrado que representa el submundo creado por los jóvenes.

La subversión a nivel textual se manifiesta con la fragmentación del relato; su división en unidades, muchas veces con sus propios títulos para establecer su independencia. El uso del espacio blanco de la página, diferencias en los márgenes, el empleo de diferentes "fonts" o el uso de fotografías y (anti)ilustraciones que forman parte del texto crean un efecto de conflicto entre el discurso visual y el verbal y otra vez remiten a las consideraciones sobre el mundo ficcional y la Los construcción del texto.

Los recursos mencionados aquí son típicos de la ficción posmoderna. A pesar de que no todos de ellos se pueden identificar en todos los cuentos vistos aquí, es posible afirmar que los textos de los novísimos tienen las características de la escritura en los tiempos de la posmodernidad.

CONCLUSIONES

En este estudio se examinó la manifestación literaria del proceso de la edificación y el siguiente cuestionamiento y abandono de la conciencia revolucionaria que se pretendió forjar en Cuba a partir del triunfo de la Revolución en 1959. Con este propósito se estudió la cuentística cubana dado que el cuento como género literario es tal vez el más accesible a los jóvenes creadores que están apenas comenzando su carrera literaria. La importancia de este estudio resta en llamar la atención a la ruptura que se produce en la cuentística en la cuentística de las últimas dos décadas; además del contexto cultural cubano del período en cuestión, se examinan detalladamente los cuentos de la promoción de autores de los ochenta y los de la década de los noventa, que entran en la escena cultural cubana como los "novísimos".

Por medio de los cuetnos seleccionados se llegó a la conclusión que en la obra de los "novísimos" (o, los que se consideran "novísimos' al principio de la década de los noventa) se puede observar una ruptura en cuanto a la cosmovisión de estos autores. Esta ruptura, según se ha determinado aquí, se debe a los factores internos, cubanos resultantes de los cambios sociales, políticos y económicos

después del año 1989, tanto como a los factores externos, particularmente la penetración del pensamiento posmoderno a la cultura cubana.

Huelga decir, la formulación de estas conclusiones resulta problemática; la dificultad resta en mayor parte en dos áreas. Primero, hay que reconocer, que el fenómeno del posmodernismo sigue siendo debatido por los intelectuales hoy y su definición como concepto está evolucionando. De interés particular es el problema de su relevancia para la cultura latinoamericana que no se ha dejado de debatir hasta hoy.

Segundo, a pesar de que a lo largo del proceso de escribir esta tesis hemos acumulado un corpus considerable de cuentos cubanos, queda claro que el estudio de la cultura cubana contemporánea sin el acceso libre a las fuentes primarias limita la investigación y por ende no permite ver la cuentística cubana en su totalidad. De manera que el presente estudio no pretende abarcar toda la cuentística cubana de hoy. Similarmente, las conclusiones a las cuales se llegó no pretenden indicar que la mencionada ruptura en la cosmovisión de los "novísimos" autores se puede encontrar en todos los cuentos de la década de los noventa, sino más bien buscamos señalar la existencia de esta tendencia en un sector de cuentos determinado. No cabe duda que en la cuentística cubana de hoy pueden encontrarse cuentos en los cuales se ve la continuidad con la obra de las promociones anteriores. La

mayor contribución de este trabajo, sin embargo, radica en llamar la atención a aquellos autores cuya obra indica una dirección nueva y original de un determinado sector de la cuentística cubana. Para poder dar cuenta de este cambio se optó por un acercamiento cronológico del análisis del discurso ficcional que empieza desde el triunfo de la Revolución en 1959 y llega hasta la segunda mitad de la década de los noventa.

La introducción examinó el discurso oficial del comienzo de la Revolución hasta los años posteriores que son instrumentales para la creación del ciudadano ideal de la nueva sociedad. La conciencia revolucionaria es la característica primordial del sujeto revolucionario, el "hombre nuevo", concepto que queda establecido por Ernesto "Ché" Guevara en su ensayo "Socialismo y el hombre en Cuba" del año 1965.

El sujeto revolucionario se construye por medio de la intervención ideológica; aquí entra en el debate el proceso llamado "interpelación" de Louis Althusser que sugiere que los sujetos son interpelados por los aparatos ideológicos. El primer capítulo se dedicó entonces a examinar la formación de la política cultural cubana como uno de los canales de la divulgación del mensaje ideológico, y el debate cultural que se desarrolla alrededor de la misma. Los ejemplos de la narrativa cubana producida después del triunfo de la Revolución comprueban que se puede observar el surgimiento de

un discurso literario que contribuye a la formación del "hombre nuevo".

La transformación sociopolítica y económica, para poder funcionar en el nivel colectivo, debe ocurrir primero en el nivel individual. Así, para contribuir a la formación de la conciencia revolucionaria de los ciudadanos, el gobierno cubano acude también al arte como uno de los canales de divulgación de este mensaje revolucionario y crea una política cultural que sirve a este objetivo.

Con la evolución de la política cultural evolucionan también las posiciones de los intelectuales, cubanos tanto como extranjeros, en cuanto al proceso revolucionario en Cuba. Mientras hay los que hasta la fecha mantienen su apoyo hacia la Revolución, hay otros que, en diferentes etapas del proceso revolucionario, asumen una posición crítica y, por consiguiente, entran en el debate con el discurso oficial del gobierno revolucionario. Este debate se lleva a cabo en las revistas literarias en Cuba así como en el extranjero, dado que muchos de los intelectuales cubanos se vieron obligados a exiliarse.

Como se ha visto, después del triunfo de la Revolución en Cuba se produce, por un lado, narrativa que con fines didácticos contribuye a la formación del hombre nuevo, pero, por el otro, en algunas obras sus autores evitan el compromiso político o, en algunos casos, desafían el proceso revolucionario.

La culminación en el "caso Padilla" así como el Congreso de Educación y Cultura en 1971 y sus resoluciones, tienen como resultado el hecho de que el arte se convierte en instrumento para la educación de las masas y en la narrativa se empieza a producir lo que los críticos han dado en llamar "novela ideológica". Esta situación lleva al período llamado el Quinquenio Gris (1971-1975) y la represión oficial en el campo de la cultura. El año 1976 y la fundación del Ministerio de Cultura trae la apertura y revitaliza el ambiente cultural cubano.

En el segundo capítulo se ha explorado la función del cuento en el proceso de la construcción de la conciencia revolucionaria en Cuba desde el año 1966, la fecha de la publicación de la colección de cuentos Los años duros de Jesús Díaz, hasta la primera mitad de los años ochenta.

Dado que la Campaña de Alfabetización causó que surgiera un vasto sector de lectores nuevos se exploró la orientación de los textos hacia el lector. Para este propósito se utilizó la teoría de la recepción de Wolfgang Iser y su investigación del circuito de comunicación entre el escritor, el texto y el lector.

En el caso de Los años duros, los cuentos se dirigen hacia el lector--partícipe en el proceso revolucionario, familiarizado con el pasado inmediato, o sea los primeros años de la Revolución. El hecho de acudir a temas contemporáneos, y de crear escritura casi testimonial, tanto

como empleo del lenguaje simple, con frases cortas y expresiones del habla popular, establece la conección con el lector que con mucha probabilidad proviene del nuevo sector de lectores recién alfabetizados y ayuda así a facilitar la incorporación del lector real al proceso revolucionario.

La cuentística de Manuel Cofiño examinada en este capítulo crea personajes que se definen explícitamente en cuanto a su compromiso con la Revolución, y en esta definicón no quedan zonas intermedias. La participación creativa del lector real en el proceso de lectura está reducida considerablemente dado que en los relatos se emplea una dicotomía en cuanto a la posición que asumen los protagonistas hacia la Revolución. No cabe duda, sin embargo, que la obra narrativa ha tenido una función importante en la construcción de la conciencia revolucionaria; lo comprueba la popularidad de la narrativa de Cofiño con el público lector.

El ambiente cultural revitalizado a partir de la creación del Ministerio de Cultura acomoda a una nueva promoción de escritores que empieza a publicar en los años 80. Entre las características comunes de su cuentística cuenta: el interés de los autores en abandonar la elaboración de los grandes temas históricos a favor del momento más cercano a la existencia de los autores presentado desde una perspectiva subjetiva; el interés por los temas cotidianos, referentes a la realidad de la vida cubana del momento.

El frecuente empleo del narrador--niño o adolescente, pero también los relatos que se ubican en el mundo de trabajo y aquellos escritos por mujeres, enfatizan la evolución de los personajes y su incorporación en el proceso revolucionario, desempeñando así una función pedagógica. Las características de cuentos como relatos de aprendizaje permiten hacer una conección con la crítica del lector que enseña el papel del "lector hipotético" o "implícito" como organizador de significados y de tal manera produce la posibilidad de modificar la visión del mundo del lector real.

El tercer capítulo investigó el cambio en el ambiente cultural debido a los factores internos--los problemas en Cuba como las consecuencias de la caída del régimen comunista en Europa oriental tanto como los externos--el pensamiento posmodernista que se define como la crisis de las metanarrativas (Lyotard) y el desencanto con la modernidad (Lechner) y su penetración en Cuba. En las manifestaciones culturales hay indicios del cuestionamiento de la construcción de la conciencia revolucionaria y del "hombre nuevo" como proyecto social. La desacralización y desconstrucción del patrimonio de la Revolución tanto como un llamado a la ampliación del margen de la ideología existente se pueden observar particularmente en la segunda mitad de la década de los ochenta, en las canciones del cantautor Carlos Varela, representante de la Nueva Trova, y en "happenings" o "performances" de las artes plásticas. La desacralización de

los símbolos y el patrimonio de la Revolución enseñan la atmósfera de desencanto que se produce en la Isla en este momento. A pesar de que el discurso oficial sigue con el esfuerzo de inculcar la conciencia revolucionaria a los ciudadanos y vuelve a destacar la figura de "Ché" Guevara y sus ideas como la premisa original de la Revolución, por la mayor parte no se logra el efecto deseado, particularmente en la juventud que se ve más afectada por las condiciones económicas y sociales en la Cuba de hoy.

La promoción más reciente de narradores se forma precisamente en este contexto cultural. Dadas las sacudidas políticas, económicas y sociales de este período, la cosmovisión de estos autores cambia. El cuarto capítulo dio cuenta de la influencia del pensamiento posmoderno que se manifiesta en su obra con la desaparición de la creencia de los principios absolutos e ideales sociales y por ende la separación de la poética de construcción de la conciencia, llevada al extremo. En sus cuentos destaca la ausencia de la representación literaria del proceso de construcción del "hombre nuevo" que se ve desplazada por el interés en el mundo de los marginados, con expresiones de un sentimiento de rebeldía, alienación y enajenación. La metaficción, la subversión y la parodia carnavalesca tanto como el colapso de la fronteras entre los géneros narrativos, la fragmentación del relato y la incorporación del aspecto visual en el cuento pertenecen a los recursos de los cuales se sirve la narrativa

posmodernista. Estas estrategias sirven el propósito de plantear cuestiones de índole ontológica que coinciden con las preocupaciones de los autores de la más reciente promoción en Cuba. Su narrativa merece más atención en el futuro porque estos son los escritores que van a llevar la cuentística cubana al próximo milenio.

OBRAS CONSULTADAS

Acosta, Dalia. "Obsesiones de la ciudad." Revolución y Cultura (Feb. 1990): 80-82.

Aguiar Alvarez, Raúl. "Apoptosis." El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos. Comp. Salvador Redonet. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1996. 13-19.

---. "Aquiel." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 98-111.

---. "Merchy." Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana. Ed. Salvador Redonet and Francisco López Sacha. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994. 100-102.

Aguilar León, Luis. Cuba: Conciencia y Revolución. Miami: Ediciones Universal, 1972.

Agüero, Luis. "La novela." Casa de las Américas 22-23 (1964): 60-67.

Aguilera, C.A. "Cronología." El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos. Comp. Salvador Redonet. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1996. 30-36.

Alonso, Dora. Tierra inerme. La Habana: Casa de las Américas, 1961.

Althusser, Loius. "Ideology and Ideological State Apparatusses." Lenin and Philosophy and Other Essays. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-188.

Arango, Arturo, ed. "Dorado mundo" y otros cuentos. México, D.F.: Ediciones Unión, 1994.

---. "Argumentos para la retractación y la reincidencia." Letras Cubanas 1 (1986): 160-71.

---. "Feliz y con nostalgia." Hacer el amor. Siete jóvenes cuentistas cubanos. Ed. Alex Fleites. La Habana: Editora Abril, 1980. 27-33.

---. "Los violentos y los exquisitos." Letras Cubanas 9 (1988): 9-14.

---. "Rumbos de la nueva cuentística." Universidad de La Habana 209 (1978): 119-28.

Araújo, Nara. "Literatura femenina, feminismo y crítica literaria feminista en Cuba." Letras femeninas 9 (1995): 165-71.

Arenas, Reynaldo. "Does the New Man Exist?" Caribbean Quarterly (1986): 5.

---. El mundo alucinante. (Una novelas de aventuras. México: Diógenes, 1969.

Arrieta, Ricardo. "Alguien se va lamiendo todo." Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana. Ed. Salvador Redonet and Francisco López Sacha. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994. 30-42.

Bahr, Aida. "Más rubia y más pecosa." Cuentos cubanos contemporáneos 1966-1990. Ed. Madeline Cámara. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1989. 168-172.

Benedetti, Mario, and Miguel Barnet, Alejo Carpentier and Julio Cortázar. Literatura y arte nuevo en Cuba. Barcelona: Editorial Estela, 1971.

Benmayor, Rita. "La 'Nueva Trova': New Cuban Song." The Pacific Review of Ethnomusicology. 2 (1985): 1-27.

Bermann Miller, Cynthia. "Ahora Mismo: Postmodernism and Latin American Art, the Cuban Paradigm." MA Thesis, University of Florida, 1996.

Best, Steven, and Douglas Kellner. Postmodern Theory. Critical Interrogations. New York: The Guilford Press, 1991.

Beverly John, and José Oviedo and Michael Aronna, eds. The Postmodernism Debate in Latin America. Durham: Duke UP, 1995.

Cachán, Manuel. "Los años duros: La Revolución del discurso y el discurso de la Revolución cubana." Explicación de Textos Literarios 19 (1990-1991): 84-94.

Cámara, Madeline, ed. Cuentos cubanos contemporáneos 1966-1990. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1989.

---. Diálogos al pie de la letra. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Camnitzer, Luis. New Art of Cuba. Austin: U of Texas P, 1994.

Campuzano, Luisa. "La revista Casa de las Américas, 1960-1995." Nuevo Texto Crítico 8 (1996): 215-237.

---. "La mujer en la narrativa de la Revolución:Ponencia sobre una carencia." Quirón o del ensayo y otros eventos. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Castro, Fidel. "Discurso pronunciado en la comemoración del XIV aniversario del asalto al cuartel Moncada." Granma 27 de julio de 1967. 2-3.

---. Ideología, conciencia y trabajo político/1959-1989. La Habana: Editorial Política, 1987.

---. Palabras a los intelectuales. La Habana: Congreso Nacional de Cultura, 1961.

---. "Revolución socialista y democrática." La Revolución cubana. México, DF: Ediciones Era, 1972. 310-329.

Chaple, Sergio. "Panorama de la cuentística cubana." Estudios de literatura cubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Cofiño, Manuel. "La noche baja." Tiempo de cambio. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1997. 31-36.

---. "Tiempo de cambio." Tiempo de cambio. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1997. 5-9.

Cossío Woodward, Miguel. Sacchario. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Cuba. Ministerio de las Fuerzus Armadas Revolucionarias. Departamento de Instruccion. Manual de capacitación cívica. La Habana: Imprenta Nacional de Cuba, 1960.

Dalton, Roque, and René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernanadez Retamar, Ambrosio Fornet. El intelectual y la sociedad. México: Siglo veintiuno, 1969.

"Declaración del Primer Congreso Nacinal de Educación y Cultura". Verde Olivo 9 de mayo de 1971. 3-54.

Díaz, Jesús. Las iniciales de la tierra. Madrid: Taurus, 1987.

---. Los años duros. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Díaz Mantilla, Daniel. "El punk." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 234-241.

Domínguez García, María I., and María Elena Ferrer Buch. Jóvenes cubanos: Expectativa en lso 90. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.

Enrisco. "Pequeña crónica de Indias (e indios)." El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos. Comp. Salvador Redonet. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1996. 28-29.

Fagen, Richard. The Transformation of Political Culture. Stanford: Stanford UP, 1969.

Fernández Retamar, Roberto. "Hacia una intelectualidad revolucionaria." Casa de las Américas 37 (1966):4-18.

Fleites, Alex. Hacer el amor. Siete jóvenes cuentistas cubanos. La Habana: Editora Abril, 1980.

Fornet, Ambrosio. "A propósito de Las iniciales de la tierra." Casa de las Américas 164 (1987): 148-53.

---. "La Isla novelada: Guía para turistas." Las máscaras del tiempo. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." Hispamérica 15.45 (1986): 31-43.

García, Miguel Manuel. "Crónica de la inocencia perdida. La cuentísrica cubana contemporánea." Encuentro de la Cultura cubana 1 (1996): 121-127.

---. "No." Hacer el amor. Siete jóvenes cuentistas cubanos. cubanos. Ed. Alex Fleites. La Habana: Editora Abril, 1980. 81-86.

Gorki, Maximo, y Zhdanov. A.A. Literatura, filosofía y marxismo. Trad. Antonio Encianres P. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1968.

Guerra Cunningham, Lucía. "Las sombras de la escritura: Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana." Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: U of Minnesotta P, 1989.

Guevara, Ernesto Che. El hombre nuevo. México: UNAM, 1978.

Hart, Armando. Cambiar las reglas del juego. Entrevista de Luis Báez. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

---. "Notas sobre nuestra política cultural socialista." Casa de las Américas 141 (1983):15-27.

Huertas Begoña, Uhagón. Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los ochenta. La Habana: Casa de las Américas, 1993.

---. "Hecho en Cuba." Quimera 129 (1994): 29-45.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism. Cambridge: Routledge, 1988.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

---. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." Twentieth Century Literary Theory. An Introductory Anthology. Ed. Vassilis Lambropoulos and david Neal Miller. Albany: State University of New York P, 1987.

Jiménez, Reynaldo. "La narrativa del aprendizaje en Latinoamérica y la crítica de lector." Kentucky Foreign Language Conference, 1993.

Kapcia, Antoni. "Political and Economic reform in Cuba: The Significance of Che Guevara." The Current Situation in Cuba: Challenges and Alternatives. 48th International Congress of Americanists, Stockholm/Uppsala, 4-9 July 1994. Ed. Mona Rosenthal. Stockholm: Stockholm University, 1997.

Lechner, Norbert. "A Disenchantment Called Postmodernism." The Postmodernism Debate in Latin America. Durham: Duke UP, 1995. 147-164.

Lenin, Vladimir I. "Party Organization and Party Literature." Marxism and Art. Eds. Berel Lang and Forest Williams. New York: David McKay Company, 1972.

López Sacha, Francisco. "La promoción de los 80 en la Nueva Cuentística Cubana." La nueva cuentística cubana. La Habana: Ediciones Unión, 1995. 22-32.

---. "Tendencias actuales del cuetno en Cuba." La nueva cuentística cubana. La Habana: Ediciones Unión, 1995. 61-79.

McHale, Brian. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987.

Medin, Tzvi. Cuba: the Shaping of the Revolutionary Consciousness. Trans. Martha Grenzback. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1990.

Méndez y Soto, Ernesto. "Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)." Diss. Northwestern University, 1973.

Menéndez Plasencia, Ronaldo. "Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 228-233.

Menton, Seymor. "La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987." Revista 152-153 Iberoamericana (1990): 913-32.

---. Prose Fiction of the Cuban Revolution. Austin: U of Texas P, 1975.

Montero, Reinaldo. Fabriles. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

---. "Interregno y realengo de la cuentinovela." La gaceta de Cuba Mar. 1995: 56-57.

Mora, Gabriela. En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Buenos Aires: Editorial D.A. Vergara, 1993.

Mora García, Elvira. "Parto." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 76-78.

Mosquera, Gerardo. "Jineteando al turista en Cuba." Poliester 10 (1994): 8-17.

---. "Los hijos de Guillermo Tell." Plural 20 (1991):60-63.

Nuez de la, Iván. La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana. Madrid: Casiopea, 1998.

O'Connor, Anne-Marie. "New Voices." Hemisphere 3 (1990): 27-28.

Olema García, Daura. Maestra voluntaria. La Habana: Casa de las Américas, 1962.

Otero, Lisandro. Cultural Policy in Cuba. Paris: UNESCO, 1972.

-----. "Esa terca columna apasionada. La cultura cubana: 1959-1988." Plural 211 (1989): 30-35.

Padura, Leonardo, ed. El submarino amarillo. (Cuento cubano 1966-1991). México,D.F.: UNAM, 1993.

Padura Fuentes, Leonardo. "En su lugar (también) el cuento." El Caimán Barbudo abril (1982).

---. "Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo." El submarino amarillo. Cuento cubano 1966-1991. México D.F.: UNAM, 1993.

Paz, Senel. "Almuerzo." El niño aquel. La Habana: Unión de artistas y escritores cubanos, 1980.

---. Los muchachos se divierten. La Habana: Editora Abril, 1989.

---. "No le digas que la quieres." El submarino amarillo. Cuento cubano 1966-1991. Ed. Leonardo Padura. México D.F.: UNAM, 1993. 189-202.

Perera, Hilda. Mañana es 26. La Habana: Lázaro Hnos., 1960.

Pérez, Louis, A., Jr. Cuba: Between Reform and Revolution. New York: Oxford UP, 1995.

Pérez-Stable, Marifeli. The Cuban Revolution. Origins, Course, and Legacy. New York: Oxford UP, 1993.

---."Democracia y soberanía: la Nueva Cuba a la luz de su pasado." Encuentro de la cultura cubana. 6-7 (1997): 189-199.

"Política cultural de la Revolución cubana." Documentos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

Portela, Ena Lucía. "La urna y el nombre. (Un cuento jovial)" Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 261-270.

Prieto, Abel Enrique. "Intelectuales. ¿Una relación polémica?" Cuba Internacional 274 (1992): 4-8.

Redonet, Salvador. "Contar el cuento (1959-1983)" Revista de literatura cubana 4 (1985): 53-82.

---, ed. Los últimos serán los primeros. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

---. "Mi cuento por una pregunta." La gaceta de Cuba July (1993): 7-10.

---. "Para ser lo más breve posible." Prólogo. Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 5-31.

---. "Problemas ideotemáticos y composicionales en la más reciente cuetnística cubana." Vivir del cuento. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1994. 65-71.

Redonet, Salvador, and Francisco López Sacha, eds. Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.

Reed, Roger. The Cultural Revolution in Cuba. Geneva: Latin American Round Table, 1991.

Rodríguez Coronel, Rogelio. "La novela cubana contemporánea:alternativas y deslindes." Revista Iberoamericana 152-153 (1990): 899-912.

Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿ingreso a la posmodernindad?" Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 31-42.

Sánchez, José Miguel. "Rufus el suicida." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 222-227.

Saruski, Jaime, and Gerardo Mosquera. The Cultural Policy of Cuba. Paris: UNESCO, 1979.

Smith, Paul. Discerning the Subject. Minneapolis: U of Minnesotta P, 1988.

Smorkaloff, Pamela María. Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

Soler, Rafael. "Carta a la madre." Noche de fósforos. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976. 37-39.

Somoza, Alexis. La obra no basta: ensayos y comentarios sobre arte, cultura y sociedad cubana. Valencia, Venezuela: Universidad de Carababo, 1991.

Torralbas Caurel, José Mariano. "Ultimo tren a Londres." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 90-97.

Trigo, Abril. "Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria." Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990. Comp. Adriana J. Bergero and Fernando Reati. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997. 305-334.

Urías, Roberto. "Infórmese, por favor." Los últimos serán los primeros. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 33-36.

---. "¿Por qué llora Leslie Caron?" Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana. Ed. Salvador Redonet and Francisco López Sacha. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994. 52-55.

Vera-Leon, Antonio. "Jesús Díaz: Politics of Self-narration in Revolutionary Cuba." Latin American Review 41 (1993): 65-78.

Verba, Sidney. "Comparative Political Culture." Political Culture and Political Development. Ed. Lucian W. Pye and Sidney Verba. Princeton: 1965.

Vidal, Hernán. Para llegar a Manuel Cofiño. Estudio de una Narrativa Revolucionaria Cubana. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.

Waugh, Patricia. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Methuen, 1984.

Yáñez, Mirta, and Marilyn Bobes, eds. Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. La Habana: Editorial Unión, 1996.

---. "Todos los negros tomamos café." Todos los negros tomamos café. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. 95-99.

---. "Y entonces la mujer de Lot miró." Introducción. Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Ed. Eds. Mirta Yánez and Marilyn Bobes. La Habana: Unión, 1996.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Barbara Domcekova was born in Bratislava, Slovakia. She studied at the Comenius University in Bratislava and in 1992 received a bachelor's degree in English and Spanish translating and interpreting.

In 1992 she enrolled at the University of Florida in Gainesville and began her graduate career in Romance languages. In 1995 she was awarded a Master of Arts degree in Spanish. Since then, she has worked toward her doctorate in Spanish, with a focus on Cuban contemporary narrative.

This dissertation is the result of a long-standing interest in Cuba and Cuban culture. The author had the opportunity to live and study in Havana during the academic year 1989-1990 as a part of an exchange program between Comenius University and the University of Havana. This stay enabled her to become intimately acquainted with the Cuban culture. She hopes to continue doing research in her area of interest while pursuing a teaching career.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Reynaldo Jiménez, Chair
Associate Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Andrés Avellaneda
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Diane Marting
Assistant Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Charles Perrone
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Terry McCoy
Professor of Latin American Studies

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

December 1999

Dean, Graduate School